Das Kunstschöne und Charakteristische von Winckelmann bis Friedrich Schlegel.

Inaugural-Dissertation,

zur

Erlangung der Doktorwürde
der philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der Ludwig-Maximilians-Universität zu
München

vorgelegt von

Ferdinand Denk.

1925.

Graphische Kunstanstalt A. Huber, München.

Digitized by Google

Eingereicht am 10. Juni 1925.

Genehmigt auf Antrag der Herren Professoren

Geheimrat Dr. Franz Muncker

und Dr. Fritz Strich.

Tag der mündlichen Prüfung: 23. Juli 1925.

Digitized by Google

Meinen lieben Eltern
in Dankbarkeit.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorbemerkung.

Vorliegende Arbeit entstand auf Anregung von Herrn Professor Fritz Strich. Für die reiche Förderung, die ich durch seine Schriften und Vorträge, sowie durch persönlich gegebene Ratschläge empfangen habe, bin ich ihm sehr zu Dank verpflichtet.

Bei Herrn Geheimrat Muncker fand ich stets ein freundliches Entgegenkommen und große Hilfsbereitschaft, wofür ich auch an dieser Stelle meinen Dank bekunden will.

Die im Anhang I mitgeteilten „Bemerkungen zu einem Aufsatze über Laokoon", die Aloys Hirt anläßlich der Goetheschen Laokoonschrift verfaßte, stammen aus den handschriftlichen Beständen der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden. Ebenso die im Anhang II beigegebenen sowie die im Text verwendeten Stellen aus Briefen von Hirt, Fernow, Böttiger. Für die Benützungs- und Veröffentlichungserlaubnis bin ich der Direktion der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden sehr dankbar.

München, im Juni 1925.

Ferdinand Denk.

Digitized by Google

Inhalt:

Seite

Literatur- und Ausgaben-Verzeichnis 7

I. Klassizismus.

Winckelmann 9
Lessing 12

II. Sturm und Drang.

Herder 15
Der junge Goethe 22
Lavater 26
J. J. Engel 31
Klopstock 42

III. Klassik.

Aloys Hirt 50
Heinrich Meyer 62
Goethe 63
Schiller 73
Wilhelm v. Humboldt 84
C. L. Fernow 92
A. W. Schlegel 98
Friedrich Schlegel 105

Anhang I: Aloys Hirts Bemerkungen zu einem Aufsatze über Laokoon . . 110
Anhang II: Aus Briefen von Hirt, Fernow, Böttiger 117
Anhang III: Verzeichnis Hirtscher Schriften 129

Digitized by Google

Literatur- und Ausgaben-Verzeichnis.

1. Literatur.

Theodor Alt: Vom charakteristisch Schönen. Mannheim 1893.

Ernst Boelich: Goethes Propyläen. Stuttgart 1915.

Ernst Cassierer: Freiheit und Form. Berlin 1916.

Theodor Wilhelm Danzel: Goethe und die Weimarer Kunstfreunde in ihrem Verhältnis zu Winckelmann. Ges. Aufs. Hg. v. Otto Jahn. Leipzig 1855.

Ludwig Geiger: Anmerkungen zu sechs Briefen A. Hirts, vier Briefen Goethes an Hirt. Goethe Jahrbuch XV. (1894).

Friedrich Gundolf: Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin 1916.

R. Haym: Wilhelm von Humboldt. Berlin 1856.

R. Haym: Herder nach seinem Leben und seinem Wirken dargestellt. Berlin 1877/85.

Christian Janentzky: J. C. Lavaters Sturm und Drang im Zusammenhang seines religiösen Bewußtseins. Halle a. S. 1916.

Karl Detlev Jessen: Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Aesthetik. Berlin 1901. Palaestra 21.

Carl Justi: Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen. Leipzig 1898. 2. Auflage.

Eugen Kühnemann: Herder. München 1912. 2. Auflage.

Franz Muncker: Friedrich Gottlieb Klopstock. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. Berlin 1900. 2. Auflage.

Hans Oberländer: Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Hamburg und Leipzig 1898.

Erich Schmidt: Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. Berlin 1899. 2. Auflage.

Ingeborg Schönfeld: Die malende Poesie im 18. Jahrhundert und ihre Ueberwindung durch den Sturm und Drang. Dissert. München 1920.

Georg Simmel: Rembrandt. Ein kunstphilosphischer Versuch. Leipzig 1919. 2. Auflage.

Heinrich von Stein: Die Entstehung der neueren Aesthetik. Stuttgart 1886.

Charlotte Steinbrucker: Lavaters Physiognomische Fragmente im Verhältnis zur bildenden Kunst. Berlin 1914.

Helene Stöcker: Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts. Berlin 1904. Palaestra 26.

Fritz Strich: Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts. Muncker-Festschrift. München 1916.

Fritz Strich: Deutsche Klassik und Romantik. München 1922.

Emil Sulger-Gebing: Die Brüder A. W. und F. Schiegel in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst. München 1897. Munckers Forschungen 3.

Rudolf Unger: Hamanns Sprachtheorie im Zusammenhang seines Denkens. München 1905.

Rudolf Unger: Hamann und die Aufklärung. Jena 1911.

Friedrich Theodor Vischer: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. München 1922 f. 2. Auflage.

Theodor Volbehr: Goethe und die bildende Kunst. Leipzig 1895.

Oskar Walzel: Schiller und die bildende Kunst. In: Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. Leipzig 1922. S. 316 ff.

Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1920. 4. Aufl.

Digitized by Google

2. Ausgaben.

Carl August Böttigers kleine Schriften. Hg. v. Julius Sillig. Dresden und Leipzig 1837.

Gottfried August Bürgers Sämtliche Werke. Göttingen 1844.

Briefe von und an Gottfried August Bürger. Hg. v. Adolf Strodtmann. Berlin 1874.

J. J. Engel: Schriften. Berlin 1801 ff.

Edmund Burke: A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. Third Edition. London 1767.

Josef von Görres: Ausgewählte Werke und Briefe. Hg. v. Wilh. Schellberg. Kempten und München 1911.

Goethes Werke. Hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887 ff.

Goethes Briefwechsel mit Wilhelm und Alexander von Humboldt. Hg. v. Ludwig Geiger. Berlin 1909.

Johann Georg Hamann: Sämtliche Schriften. Hg. v. F. Roth. Berlin 1821 ff.

Wilhelm Heinse: Sämtliche Werke. Hg. v. Carl Schüddekopf. Leipzig 1902 ff.

J. G. Herder: Sämtliche Werke. Hg. v. Bernhard Suphan. Berlin 1877 ff.

Herders Reise nach Italien. Hg. v. Heinrich Düntzer und Ferdinand Gottfried v. Herder. Gießen 1859.

Aus Herders Nachlaß. Hg. v. Heinrich Düntzer und Ferdinand Gottfried v. Herder. Frankfurt a. M. 1856 ff.

Von und an Herder. Hg. v. Heinrich Düntzer und Ferdinand Gottfried v. Herder. Leipzig 1861.

Henry Home: Elements of Criticism. The sixth Edition. Edinburgh 1785.

Wilhelm von Humboldts gesammelte Schriften. Hg. v. d. Kgl. Preuß. Akad. d. W. Berlin 1903 ff.

Ansichten über Aesthetik und Literatur von Wilhelm von Humboldt. Seine Briefe an Christian Gottfried Körner. Hg. v. F. Jonas. Berlin 1880.

Neue Briefe Wilhelm von Humboldts an Schiller 1796—1803. Hg. v. Friedr. Clemens Ebrard. Berlin 1911.

Fr. G. Klopstock: Sämtliche Werke. Leipzig 1823 ff.

J. C. Lavater: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Leipzig und Winterthur. 1775—78.

G. E. Lessing: Sämtliche Schriften. Hg. v. Lachmann-Muncker. Stuttgart 1886 ff.

Lessings Laokoon. Hg. v. Hugo Blümner. Berlin 1880. 2. Auflage.

Schillers Sämtliche Schriften. Hg. v. Karl Goedeke. Berlin 1867 ff.

Schillers Briefwechsel mit Körner. Hg. v. Karl Goedeke. Leipzig 1874. 2. Auflage.

Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm von Humboldt. Hg. v. Albert Leitzmann. Stuttgart 1900. 3. Auflage.

Joh. Elias Schlegel: Werke. Kopenhagen und Leipzig 1761 ff.

Friedrich Schlegel: Prosaische Jugendschriften. Hg. v. Jakob Minor. Wien 1882.

Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. Hg. v. O. F. Walzel. Berlin 1890.

Gesammelte Werke der Brüder Christian und Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg. Hamburg 1827.

J. J. Winckelmann: Werke. Hg. v. C. L. Fernow, Heinrich Meyer und Schulze. Dresden 1808 ff.

Weiteres im Text.

Digitized by Google

I. Klassizismus.

Man ist gewohnt, Winckelmann in der geistigen Kultur seiner Zeit als Fremdling zu betrachten. Doch ist sein Weltbild und Welterlebnis dem des klassizistischen Menschen ganz konform. Nicht mehr wie im 17. Jahrhundert wurde die Welt als eine in der Zeit vergehende empfunden und für den Menschen durch ein anscheinend unergründliches Walten außerweltlicher Mächte entwertet. Der Mensch des Klassizismus festigt sich die Erscheinungen, führt sie auf begriffliche Dauerformen zurück. Der klassizistische Geist, welcher einer Formgewordenheit nicht einer Formwerdung nachging, der aus raumstrahlender Wirklichkeit in die begriffliche Sphäre der Abstraktion stieg und alles Seelische und Körperliche zugunsten zeitloser Gedankenformen und -formeln hingab, dieser Geist zeitigt als deutlichsten Ausdruck seines Abstraktionsdranges sogenannte Schönheitslinien. Der lineare Umriß wird auf eine bleibende Schönheitsform festgelegt und unabhängig von einer zeitlich abgestuften Seinsweise des Gehaltes gemacht, aber auch von einer tastbaren Leiblichkeit abstrahiert. Kein Seelisch-Bedeutsames wird eingeschlossen. Der klassizistische Mensch muß, vom Begriff ausgehend, in erster Linie Begrenzung verlangen um aller Unklarheit abschwören zu können. Hogarth schreibt seine Analysis of Beauty (1753) und erklärt darin die Wellenlinie als Linie der Schönheit, die Schlangenlinie als die der Grazie. Die Umrisse der Figuren Correggios nennt Mengs „schlängelnd", was sich von der Harmonie herschreibe.[1]) Von Hogarth wird Winckelmann Anregung zu seiner Linientheorie bekommen und sie mit begrifflichem Fundament ausgestattet haben.[2]) Die leere Form wird bei Winckelmann zu dem an sich schon Vollen, zum Ineinander von Abstraktion und Sinnlichkeit. Bereits seine Erstlingsschrift, die „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst", stellen den zeichnerischen Umriß als alleinigen Schönheitswert auf. „Könnte auch

[1]) Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei. Zürich 1771 S. 253.

[2]) Carl Justi: Winckelmann und seine Zeitgenossen. 2. Aufl. Leipzig 1898 III. 158. 161.

Digitized by Google

die Nachahmung der Natur dem Künstler alles geben, so würde gewiß die Richtigkeit im Contour durch sie nicht zu erhalten seyn; diese muß von den Griechen allein erlernet werden“ [1]). Die Linie, welche das Völlige der Natur von ihrem Überflüssigen scheidet, heißt es weiter, ist sehr klein. Der griechische Künstler setzte seine Formsilhouette in allen Figuren „wie auf die Spitze eines Haares.“ Die Sixtinische Madonna Raffaels achtet Winckelmann der Bildung der Alten gleich. „Wie groß und edel ist ihr ganzer Contour“ ruft er aus [2]). Eine nähere Bestimmung seiner Schönheitslinie gibt Winckelmann in dem in Rom verfaßten „Erinnerungen über die Betrachtung der Werke der Kunst“. Die Schönheit besteht in der „Mannigfaltigkeit im Einfachen“. „Die Linie, die das Schöne beschreibet ist elliptisch, in derselben ist das Einfache und eine beständige Veränderung: denn sie kann mit keinem Zirkel beschrieben werden und verändert in allen Punkten ihre Richtung“ [3]). In der Geschichte der Kunst führt Winckelmann seine Schönheitslinie noch einmal auf [4]). Er findet, daß die Form der Schönheit, obwohl sie in verschiedenen Graden jedem Alter eigen ist, doch vornehmlich mit der Jugend sich gesellt.

Winckelmanns Kunstevangelium ist das einer reinen dauernden Form. Die Form triumphiert in seiner Geschichte der Kunst als das Ewige und Gesetzlich-Gegenwärtige im Wandel der Kunstepochen. Sie mißt die ägyptische, etruskische, früh- und spätgriechische und römische Kunst ebenso wie den kraftvollen Barock. Der malerische Umriß der Berninischen Plastik gilt Winckelmann als Mißbildung gegenüber einer regelmäßig-linearen und einfachen Grenzlinienführung. Von Michel Angelo urteilt er schon in seiner ersten Zeit, daß er die hohe Schönheit und Grazie nicht gebildet habe [5]). All dies mußte ihm als Verzerrung der ewig gültigen Form, wie er sie eben nur an griechischer Plastik und Raffaels Bildern verwirklicht sah, erscheinen. Freilich war die griechische Kunst, zu der Winckelmann und auch seine Zeit sich wahlverwandt hingezogen fühlte, nicht die große, deren Schöpfer sich aus der Qual metaphysischen Erlebnisses in die Schönheit und Gegenständlichkeit gerettet hatten, sondern eine, die nach formalen Gesetzen und Regeln schaffend geworden war. Man sage nicht, daß Denkmäler der großen griechischen Kunst zu wenig bekannt oder meistens noch unentdeckt waren. Nicht weil Winckelmann wenig andere griechische Kunstwerke kannte als die mit seelischer Leerheit und anmutiger Süß-

[1]) W. I. 24. [2]) W. I. 38. [3]) W. I. 247. [4]) W. IV. 58. [5]) W. I. 264.

Digitized by Google

lichkeit gebildeten hellenistischen Formkünsteleien, kam er zu einem ausschließlichem Formevangelium, sondern weil sein auf alleinige gegenstandsblasse Formgeltung gerichteter Sinn an ihnen nicht vorübergehen konnte, ja, sie vielmehr als Belege seiner eigenen inneren Gestimmtheit empfinden mußte.

Vom Begriff der Einheit und Unteilbarkeit ausgehend, leitet Winckelmann eine Eigenschaft der hohen Schönheit ab: die Unbezeichnung. Er will damit sagen, daß die Formen der hohen Schönheit, die Ewigkeit repräsentieren sollen, weder durch Punkte noch durch Linien beschrieben werden, als durch den Schönheitsumriß. Aus der Formschönheit folgert dann Winckelmann, daß von ihr eine Gestalt eingeschlossen werde, die „weder dieser oder jener bestimmten Person eigen sey, noch irgend einen Zustand des Gemüths oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücke, als welche fremde Züge in die Schönheit mischen, und die Einheit unterbrechen“ [1]). Völlig charakterindifferent, unindividuell und ausdruckslos muß die hohe Schönheit nach Winckelmann sein, nur dem Gesetze reiner Form- und Maßbestimmung folgen. Die Schönheit soll sein „wie das vollkommenste Wasser aus dem Schooße der Quelle geschöpfet, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird, weil es von allen fremden Theilen geläutert ist.“ Keine philosophische Kenntnis des Menschen, keine Untersuchung der Leidenschaften der Seele und ihres Ausdruckes verlangt die hohe Schönheit. Der Ausdruck verändert die Gesichtszüge und die Körperstellung und damit die Formenschönheit. Deshalb war die Stille einer der Grundsätze der alten Künstler, denn sie ist „derjenige Zustand, welcher der Schönheit, so wie dem Meere, der eigentlichste ist, und die Erfahrung zeiget, daß die schönsten Menschen von stillem gesittetem Wesen sind . . . Außerdem ist die Stille und die Ruhe in Menschen und bei Thieren der Zustand, welcher uns fähig machet, die wahre Beschaffenheit und Eigenschaften derselben zu untersuchen und zu erkennen, sowie man den Grund der Flüsse und des Meeres nur entdecket, wenn das Wasser still und unbewegt ist; und folglich kann auch die Kunst nur in der Stille das eigentliche Wesen derselben ausdrücken“ [2]). Auf Seiten der idealischen Schönheit steht Winckelmann, wenn er sie von einer individuellen trennt. Diese ist auf das Einzelne gerichtet, jene aber „eine Wahl schöner Theile aus vielen einzelnen und Verbindung in eins“ [3]). In der idealischen Schönheit wird die Tilgung aller individuellen Gestalt durchgeführt.

[1]) W. IV. 54. vgl. W. VII. 76 f. [2]) W. IV. 137 f. [3]) W. IV. 55, 63.

Digitized by Google

Von der Formewigkeit griechischer Plastik ausgehend, gelangt Winckelmann dazu, im schlechthin Gehaltlosen den positiven Wert der hohen Schönheit zu sehen. Winckelmann's Schönheitsbegriff schließt alles Individuelle und seelisch Ausdrucksvolle, sowie jede leibhafte Räumlichkeit aus, ewige Ruhe und Gegenwärtigkeit aber ein.

Nach Winckelmann sind „die Bilder des Vaters der Götter bis auf die subalternen Götter ungerührt von Empfindungen“ [1]). Gegenüber einer solchen erhabenen Gleichgültigkeit der Inhaltsallgemeinheit bei den Götterfiguren tritt Lessing mit der Feststellung abstrakter Charaktere auf. Unwandelbare Eigenschaftstypen in Formschönheit geschlossen will Lessing in den Göttern des Bildhauers erkennen. Die Götter und geistigen Wesen stellt der bildende Künstler anders vor als der Dichter, sagt Lessing. „Bey dem Künstler sind sie personifirte Abstracta, die beständig die nehmliche Charakterisirung behalten müssen, wenn sie erkenntlich seyn sollen“ [2]). Der Dichter, der ein Nacheinander gestaltet, gebraucht sie als wirkliche handelnde Wesen, die über ihrem allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affekten besitzen, welche nach Gelegenheit der Umstände hervorstechen können. Dem Bildhauer ist die Venus nichts als die Liebe; er muß ihr die sittsame, verschämte Schönheit und holde Reize geben, die man mit dem abgesonderten Begriff der Liebe verbindet. Die geringste Abweichung davon läßt uns sein Bild verkennen. Schönheit mit mehr Majestät als Scham ist keine Venus, sondern eine Juno. Mehr männliche und gebietende Reize als holde machen eine Minerva und keine Venus aus. Eine zürnende Venus, von Rache und Wut getrieben, muß dem Bildhauer ein offener Widerspruch sein, denn die Liebe als Liebe zürnt nie und rächt sich auch nicht. Beim Dichter hingegen stellt Venus auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe dar, welche außer diesem Charakter ihre eigene persönliche Individualität hat und verabscheuend und zuneigungsvoll sein kann. Zwar kann der Künstler in zusammengesetzten Werken die Gottheiten als wirklich handelnde Wesen wie der Dichter einführen, doch dürfen ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widersprechen, wenn sie auch nicht aus ihm folgerichtig hervorgehen. Wenn Venus ihrem Sohne die göttlichen Waffen übergibt, so kann diese Handlung der Dichter und Künstler vorstellen, denn Venus kann alle Anmut und Schönheit, die der Göttin der Liebe zukommen, empfangen, ja, sie wird um

[1]) W. IV. 141.

[2]) Lessings Laokoon Hg. v. Hugo Blümner Berlin 1880 2. Auflage. 214.

Digitized by Google

so kenntlicher. Will sich Venus aber an ihren Verächtern rächen, in vergrößerter wilder Gestalt, mit fleckigen Wangen und verwirrten Haaren die Pechfackel ergreifend, ein schwarzes Gewand um sich werfend und auf einer finsteren Wolke stürmisch herabfahrend, so gibt dies keinen Augenblick für den Künstler, weil er sie durch nichts in diesem Augenblicke kenntlich machen kann. Es ist nur ein Augenblick für den Dichter, weil dieser das Vorrecht hat, einen anderen, in welchem die Göttin ganz Venus ist, so damit zu verbinden, daß man Venus auch als Furie nicht aus den Augen verliert[1]).

Lessing stand nicht allein in seiner Zeit, wenn er die Bildung abstrakter, transpersoneller Begriffe, die Einkleidung beständiger Gedankenformen in Leiber dem Künstler auferlegte. Es war vielmehr der Wille des aufklärerischen Klassizismus, rein gedankliche, logisch-konstruktive Wesenheiten, nicht individuell modifizierte, erdhafte Erscheinungen wahrzunehmen. Darin glaubt der Klassizist das Charakteristische konstituiert. Charakter und abstrakte Begrifflichkeit ist ihm ein und dasselbe. Moses Mendelssohn weiß in diesem Sinne in seinen „Zufälligen Gedanken über die Harmonie der inneren und äußeren Schönheit“ zu sagen, daß es kein absolutes Ideal der Schönheit gibt, daß jedes Subjekt nach dem Maße seiner Kräfte und Fähigkeiten ein anderes Ideal erfordert, das ihm entspricht. Jedes Subjekt besitzt eine ihm eigene Mischung von Fähigkeiten und Neigungen, was sein Genie und seinen Charakter ausmacht. In dieser Mischung wird meist eine Eigenschaft hervorstechen und den Haupzug des Charakters bestimmen. Im Herkules macht der Ausdruck der Kraft den Hauptcharakter aus, im Jupiter die Majestät, in der Venus die Wollust, im Merkur Behendigkeit, in der Minerva Weisheit usw. Der Apoll kann aber bei aller Übereinstimmung dieser Eigenschaften doch nur die Schönheiten des männlichen Geschlechts haben[2]). Vom Dichter hatte Gottsched verlangt, er müsse „die Natur und Beschaffenheit des Willens, der sinnlichen Begierde und des sinnlichen Anschauens in allen ihren mannigfaltigen Gestalten gründlich einsehen lernen. Wie würde es ihm sonst möglich seyn, einen Geitzigen, Stolzen, Verschwenderischen, Zänkischen, Verliebten, Traurigen, Verzagten usw. recht zu charakterisiren?“ [3]) Zu typenhafter Eigenschaftswahl greift Charles Batteux, wenn er Molières Schaffen erklären und dem Künstler seiner

[1]) Blümner 214 f.
[2]) Ges. Schr. Leipzig 1843 ff. IV. 1. S. 49.
[3]) Versuch einer Crit. Dichtkunst Leipzig 1730 S. 90.

Digitized by Google

Zeit vorbildlich machen will. „Quand Molière voulut peindre la Misanthropie, il ne chercha point dans Paris un Original dont sa pièce fût une copie exacte . . . Mais il recueillit tous ces traits d'humeur noire qu'il pouvait avoir remarqué dans les hommes: il y ajouta tout ce que l'effort de son génie put lui fournir dans le même genre; et tous ces traits raprochés et assortis, il en figura un caractère unique qui ne fut pas la réprésentation du vrai, mais celle du vraisemblable[1]).

Eine besondere Berücksichtigung hatte die Lehre von den eigenschaftlichen Typen, von der entkörpernden Abstraktion bei den Schweizern gefunden. Gerade sie glaubten mit ihrer Hilfe „möglichen Dingen" zur Repräsentation zu verhelfen. Das klassizistische Lustspiel hielt sich nur an eigenschaftliche Typik, gab Gedankenformen, keine individuelle Lebendigkeit, unpersönliche Abstraktheit, keine Seele. Leblose Eigenschaft, blutleere Begrifflichkeit gibt dem Klassizisten die Gewähr der Ewigkeit bildenden Kraft des Intellekts. Keine unberechenbare Maßnahme seelischer Untergründigkeit hat er da zu fürchten, oder sich durch Körperindividualitäten in ihren endlosen Abstufungen, Brechungen und Schattierungen, ihrem seelenhaften Dunkel beängstigen lassen zu müssen.

II. Sturm und Drang.

Der neue Mensch des anbrechenden Sturms und Drangs erlebt in der Welt nicht mehr ein bleibendes Sein kraft intellektueller Konstruktion, sondern unendliche Bewegung im Strome der Zeit. „Wir leben in einer Welt von Erscheinungen, wo eine auf die andere folgt, und ein Augenblick den anderen vernichtet; alles in der Welt ist an dem Flügel der Zeit gebunden, und Bewegung, Abwechslung, Wirkung ist die Seele der Natur", sagt Herder[2]). Das Bleibende, Feste, Gedankliche dünkt jetzt dem neuen Menschen ein Lebloses. Aus der lichten Höhe Winckelmann'scher Formbewußtheit und Lessing'scher Vernunftsformen stürzt sich das neue Menschentum in das dunkle Element des Lebens und der Natur. Mit dem Sehnsuchtschrei Natur! zerrt der Stürmer und Dränger an der unerbittlich logischen Kette des Rationalismus. Ihm fliegt die Seele der Dinge entgegen. Der Mensch wird in seiner geistigen Gestalt erschaut. Die Physiognomik Lavaters und die Mimik Engels bezeugen dies. Jetzt wird das Wesen der Plastik nicht mehr als unindividuelles Sein betrachtet, sondern als Kraft, Ausdruck festgelegt.

[1]) Principes de Littérature Paris 1764. I. 31.

[2]) Sämtl. W. Hg. v. Bernhard Suphan. Berlin 1878. III. 75.

Digitized by Google

Dies geschieht in Herders Schrift: „Plastik“. Die Bildhauerei wird den anderen Künsten entgegengesetzt wie im ersten Kritischen Wäldchen die Poesie. Es verhalten sich Malerei, Musik und Skulptur, wie Fläche, Ton, Körper oder wie Raum, Zeit und Kraft. Bei Plastik kommt es nun nicht mehr auf den Augeneindruck des äußeren Bildes an, sondern auf die Erfassung einer Seele und Bedeutung. Nicht das sinnliche Auge vermag Plastik wahr zu erkennen, sondern das Gefühl allein kann seelensprechende Bedeutung ertasten. Plastik ist Ausdruck der Seele durch Körper, ist Allegorie. Das eben ist Allegorie, daß nicht sinnlich erklärbare Bilder gegeben werden sollen, sondern nur Zeichen, ein Anderes durch ein Anderes. Das Auge erklärt Herder für den kältesten Sinn. Und wie tief der junge Goethe von Herder's Lehre ergriffen wurde, zeigt eine Briefstelle: „Es ist alles so Blick bei Euch, sagtet Ihr mir oft. Jetzt versteh ichs, thue die Augen zu und tappe“ [1]).

Gegen Lessings starre Eigenschaftstypik von Göttern und geistigen Wesen des Bildhauers läuft nun Herder im ersten Kritischen Wäldchen bereits Sturm. Götter und geistige Wesen sind dem Künstler personifizierte Abstrakta und Charakterfiguren, wenn er sie allein oder höchstens in einer intransitiven Handlung bilden soll um sie kenntlich zu machen. „Bei jeder einzelnen Figur also, und mithin meistens bei den Werken der Bildhauer, die einzelne Gestalten bilden, fordert es der Mangel, die Gränzen, nicht aber das Wesen der Kunst, die Personen mehr Charakteristisch als Individuell auszudrücken: denn sonst verirren sie sich in die Menge Historischer Personen, und laufen Gefahr, unkänntlich zu werden. So bald es aber dem Künstler die Gränzen seiner Kunst verstatten, dem Dichter zu folgen, so gleich nimmt der Dichter, dem eigentlich die Mythologie zugehört, sein Recht wieder, und die Anordnung des Kunstwerkes wird, dem Ursprunge Mythologischer Ideen gemäß, dichterisch. Blos um das Unkänntliche zu vermeiden, schränkte er sich auf die Abstrakte Idee ein. Noth und Dürftigkeit war sein Gesetz: ist aber dies Gesetz — diese Furcht gehoben, kann er auf andere Art hoffen, känntlich zu werden, als durch die einförmige Charaktervorstellung; verbeut das Wesen seiner Kunst diese andere Art der Känntlichkeit nicht; erreicht er durch dieselbe gar einen Zweck, den er durch die Abstrakte Idee nicht erlangen konnte; so hat er mit dem Dichter einerlei Recht“ [2]). Wo sie sich durch

[1]) Werke (Weimarer Ausgabe) IV. Abteil. II. 17.
[2]) W. III. 90.

Digitized by Google

Handlung charakterisieren können, sollen sie es tun. „Kann der Künstler z. E. Maler, seinem Werke Handlung geben; kann er mehrere Personen gruppieren, die gemeinschaftlich eine Poetische oder Historische Situation vorstellen, känntlich und schön vorstellen können; o so vergesse er sicher die innere und äußere Charakteristik seiner Götter, die ihm sonst einzeln nothwendig waren. Immerhin lasse er seine Handlung dem Abstrakten Charakter sichtlich wiedersprechen: immerhin male er uns auch eine auf ihren Kupido zürnende Venus; denn wenn sie auch in diesem Augenblicke nicht die Liebe selbst bliebe, so bleibt sie doch, was sie ursprünglich ist, die Göttin der Liebe, die Mutter des Kupido“ [1]). Erst wo den Göttern und geistigen Wesen die Charakterisierung durch Handlung versagt ist, sollen sie sich als personificierte Abstrakta durch beigelegte Symbole kennbar machen [2]). Beim Dichter sind Götter und geistige Wesen „himmlische Individua“, die wohl durch ihre Handlungen sich einen Charakter festsetzen, aber nicht diese und jene Idee repräsentieren [3]). Herder behauptet gegenüber Lessing, daß „eine gewisse eigene Individualität ihr wahres Wesen, und der allgemeine Charakter, der etwa aus dieser Individualität abgezogen, nur ein späterer, unvollkommener Begriff sey, der immer untergeordnet bleiben mußte, ja bei Dichtern oft in gar keinen Betracht komme“ [4]). In seiner Schrift über Plastik findet Herder dann gerade in den zeitgeworfenen Individualformen eine ganz persönlich-lebendige Ausdruckssprache. Die antiken Statuengestalten werden nun als individuelle Seele, als Außenseite eines Hintersinnlichen empfunden, nicht mehr als Gedankenformen einhüllende Personifikationen. Die neue Zeit sieht das Charakteristische nicht im Leblos-Begrifflichen mehr, sondern im Lebendig-Individuellen. „Die bildende Natur haßet Abstracta: sie gab nie Einem Alles und jedem das Seinige auf die seineste Weise. Die bildende Kunst, die ihr nacheifert, muß es auch tun, oder sie ist ihres Namens nicht werth. Sie bildet nicht Abstrakta, sondern Personen; jetzt die Person in dem Charakter, und den Charakter in dem Gliede und in Ort und Stellung als ob sie nur der Zauberstab berührt und lebend in Stein gesenkt hätte“ [5]). Oder: „Hat die Natur unsere Menschheit nicht zum todten Meer, zum Stillstande einer ewigen Unthätigkeit und Gefühllosen Götterruhe, sondern zu einem bewegten, ewig sich regenden Strome voll Kraft und Lebensgeistes machen wollen; so sehen wir, auch von außen

[1]) W. III. 90 f. [2]) W. III. 94. [3]) W. III. 89. [4]) W. III. 89. [5]) W. VIII. 80.

Digitized by Google

konnte ihr Werk keine plastische Larve und Maske einer schönen ewigen Unthätigkeit seyn, sondern Lebenswind mußte die Formen beleben. Sofort wird die Schönheit Kraft, Bedeutung in jedem Gliede. Statt des Abstrakts in Wolken, das kein Auge gesehen und kein Ohr gehört hat, wird sie auch bey Göttern und Göttinnen Concret d. i. Charakter dieses Geistes und keines andern. Jede schöne Form an ihm wird von dem Lebensgeiste bestimmt, der sein Schif anwehet und treibet: mithin wird jedes Glied im höchsten Maße individuell bedeutend. Und nur sofern es also bedeutet, und der Dämon, der Charakter, der eine göttliche Lebensgeist ganz und allein in diesem Bilde erscheint, sofern ist's der schöne Apollo, die Glorreiche Juno und Aphrodite"[1]). Nicht anders sieht Herder Shakespeares Menschen. „Jeder würksame noch ganze Mensch in allen seinen Stücken hat bloß Charakteristisch-Individuell zu denken, zu sprechen, und durch beides vielmehr zu handeln. Jedes Allgemeine, was ein Solcher sagt, ist von Nichts, als Individuell- und Zeit- und Charakterkräften gleichsam hervorgedrungen und errungen"[2]). Garve, der mit der Besprechung des Lessingschen Laokoons durchwegs zwischen Lessing und Herder steht, dokumentiert seine Stellung treffend durch die Festsetzung: „Bey den Künsten, die das Vergnügen durch die Illusion würken, ist der Ausdruck; bey denen, die es durch den hervorgebrachten Gegenstand selbst unmittelbar ohne Beziehung auf das was er vorstellt, würken, ist die Schönheit das höchste Gesetz"[3]). Den eigenschaftstypischen Gipsmasken und Gedankenmumien des Klassizismus haucht Herder restlos eine lebendige Röte pulsenden Blutes und affektische Gewalt einer hinterdinglichen Geistigkeit ein. Die ausdrucksleere Formsilhouette Winckelmanns, sowie der unpersönlich-logische Typengehalt des Lessing'schen Bildhauers werden durch Herder entthront. Form ist nun Träger und Dolmetscher eines geistigen Gehaltes geworden, abstrakter Typus in lebendige Individualität übergegangen. „Das Wesen der Individualität ist, daß die Form nicht von ihrem Inhalte abstrahiert werden und dann noch einen Sinn behalten könnte", sagt Georg Simmel in seinem Rembrandt[4]). Solche Verbundenheit zwischen individuellem Inhalt und Form ist das Grundgesetz der charakteristischen Kunst. Der Sturm

[1]) Herders Werke VIII. 58.
[2]) W. V. 233 f.
[3]) Blümner, Anhang 701.
[4]) Leipzig 1919. 2. Auflage, S. 62.

Digitized by Google

und Drang bekennt sich zu ihm. Individuellheit ist eine ewigkeitslose Beziehung. Individuelle, charakteristische Kunst ist Ausdruck eines Zeitlichen. Die charakteristische Kunst will die individuelle Wahrheit des Inhaltes, so schrecklich und häßlich sie auch sein mag, in der Form ausdrücken, will keine Erlösung in den apollinischen Schein. Der Gehalt soll in seinem zeitlichen Leben, in seinen zeitlichen Beziehungen und Verhältnissen dargestellt werden. Nicht aus der Zeit soll er gehoben werden um dauernde Form zu empfangen. „Diese Kunst hat kein dauerndes Maß, mit dem sie messen könnte. Sie richtet also nicht durch ihre Form, wie es die Klassik tut. Sie hat die Objektivität der Liebe, wo jene die Objektivität der Gerechtigkeit besitzt. Sie ist nicht in sich selber selig und vollendet, wenn ihr Inhalt unselig und unendlich ist“ [1]). Als ewig wandelbarer und umlagerungsbedürftiger Komplex seelischer Energien wird im Sturm und Drang der Individualcharakter konstituiert. Nicht abgeschlossen, ewig wiederholend und generell ist er, sondern in immerwährender Beziehung auf ein Vor und Nach lebendig, immer aus seinen Grenzen hinausdeutend, ein Produkt zeitlicher Verwandlungskräfte, nicht fester, eindeutig gesonderter und transpersonaler Begriffe.

Gegen die Gedankenformen in Leiber hüllende Aufklärungsästhetik lehnte sich — wohl unter Herders Einfluß — der immer bewegliche Wieland auf. Die Frage, die er an den Verherrlicher der Kunst des französischen klassizistischen Malers Fratrel in seinem Teutschen Merkur richtet, wieso die von Fratrel gemalte heilige Maria, als Tochter Davids zu einer attischen Gesichtsbildung komme, stellt nicht bloß einen spitzfindigen Einwurf dar. Fratrels und hernach Wielands Entgegnung spiegelt zwei Epochen ästhetischer Überzeugung wieder. Fratrel erläutert, daß das griechische Profil ein Kennzeichen der Weisheit ist und somit gewiß der heiligen Jungfrau zukomme. „Die angefochtene Gesichtsbildung meiner Maria, ausser dem, daß sie der Majestät entspricht, welche der Tochter der Könige von Juda zukömmt, ist sie auch die einzige in ihrer Art, welche den Namen einer schönen Form verdient. Sie wird der Esther eben so nothwendig als der Helena zugeeignet, da eine wie die andere, um wahrhaft schön zu seyn, diesen bezaubernden Gemüthscharakter besitzen mußte, und einer anderen Form schlechterdings nicht fähig war: andere Formen aber, welche von dieser abweichen, machen nur Schönheiten der Laune aus — und

[1]) Fritz Strich: Deutsche Klassik und Romantik. München 1922, S. 109.

Digitized by Google

solche Schönheiten gleichen den sogenannten Modetugenden“ [1]) Die allgemeine Schönheitsform verleugnet bei Fratrel individuellen Wert und Ausdruck. Die nachklassizistische Zeit befreit die Individualität aus solcher Unterdrückung. Wieland entgegnet Fratrel: „Da die Idee der Schönheit ein abgezogener Begriff ist, so läßt sich individuelle Bildung, so wie jede Geschlechts- und Nationalgestalt, idealisieren: und man kann hierin so weit gehen, daß man endlich alles Individuelle und Spezifike wegabstrahiert, und nur eine allgemeine, und also zwar ganz reine und untadelige aber auch eben deßwegen unbestimmte und beinahe bloß intellektuelle Menschenform übrig behält — welches mehr ist, als man von dem Maler historischer Personen verlangt und erwartet. So schön, so erhaben und vollkommen auch diese letzteren sein mögen, so wünscht man doch in ihrer Bildung oder Darstellung das Wahrscheinliche, das Schickliche und das Charakteristische zu finden, wodurch wir (sei es nun Täuschung oder nicht) zu fühlen glauben, daß wir eine wirkliche Person, nicht einen bloßen Traum der Phantasie des Malers vor uns sehen. Und man wünscht also in der schönen Virginia die Römerin, in der schönen Ariadne die Griechin, in der schönen Rahel, Judith, Magdalena oder Maria die Jüdin — und so viel Kunst nur immer möglich ist — auch die individuellen Züge zu erkennen, welche uns das bezeichnen oder zu bezeichnen scheinen, was diese namentliche Person von jeder anderen unterscheidet“ [2]). In die zeitlose Fläche klassizistischer Begriffstypen ist nun eine tiefenhafte Fülle unendlicher Individuen gebrochen. Kein beharrliches Schönheitsmaß kann jetzt mehr statthaben. Die durch rationalistische Begriffsetzung frosterstarrten Schlangen der klassizistischen Schönheitstheorie erfahren in der Lenzessonne des individuellen Sturms und Drangs Auferstehung zur Lebendigkeit und Bewegtheit. Für Herder ist eine abstrakte Schönheitslinie unabhängig von individueller Bedeutungsschwere nicht mehr denkbar. Sinnträchtige Tiefenform tritt unter Herders fühlender Hand an ihre Stelle. Er sagt einmal: „Diese Linie der Schönheit mit allem, was daraus gemacht ist, sagt nichts, wenn sie nicht in Formen und also dem Gefühl erscheinet. Kritzelt auf die Fläche zehntausend Reiz- und Schönheitslinien hin, sind sie an keiner Form und also in keiner Bedeutung, so tun sie dem Auge nur ein klein wenig mehr wohl, als jedes Kindergewirre“ [3]). Das flächenruhige Meer Winckelmanns

[1]) Teutscher Merkur 1782. II. 199.
[2]) Ebd. 214 f. [3]) W. VIII. 39.

Digitized by Google

wird durch Herder von untergründigen Quellen in Aufruhr gebracht, in seelenweite Formen geworfen. Über den stillen Ozean Winckelmanns brausen nun die Stürme der Seele und offenbaren die dem bisherigen Formempfinden verborgenen Seelentiefen durch das Senkblei innerlicher Wahrheit. Den Widerschein des eigenen Lebensmeeres will man jetzt erfahren.

Hatte Winckelmann ewiggültige Schönheitsformen der Menschengestalt aufgestellt, so erfühlt nun Herder gleichsam seelenkündende Bedeutung. Wenn Winkelmann von der Kürze der Stirne gesprochen hatte, so kennt nun Herder die Stirne als „Relief der Seele und ihrer Gesinnung“[1]), wenn Winkelmann nur die Schönheitsform des Auges beachtet wissen wollte, so bezeichnet Herder jetzt das Auge als „Redner des Willens“[2]) usw.

Einen Bruch mit der aufklärerischen Formselbständigkeit bedeutet es auch, wenn Edmund Burke der Schönheit „Physiognomie“ zugesteht. „The Physiognomie has a considerable share in beauty, especially in that of our own species . . . So that to form a finished human beauty, and to give it its full influence, the face must be expressive of such gentle and amiable qualities, as correspond with the softness, smoothmess and delicacy of the outward form.“[3]) Hier handelt es sich nicht mehr um eine seelenleere Form, sondern um engste Beziehung zwischen Inhalt und Form, um Vergeistigung des Körperhaften.

Als seelenbegabte, in sich wahre und gültige Individuen sieht Herder die plastischen Gestalten. Die ganze Menschheit ist ihm eine unendliche Fülle von Individuen. Wo etwas ganz einzigartig erscheint, sieht Herder wie der ganze Sturm und Drang die deutlichste Offenbarung des schöpferischen Geistes. Herder kam dazu die Geschichte als Ausdruck unendlicher Schöpferkraft zu erleben und die Forderung nach Originalität aufzustellen. Im Werden sieht er den Sinn der Welt, die Existenz einer Gottheit und in der individuellen Buntheit der Menschen, der Verschiedenheit der Sprache und Kunst ihre Wirkung. Gerade das Einzelne und Besondere will er aufsuchen, nicht um es abzuurteilen, sondern sich in seine Eigenart einzufühlen. Der Stürmer und Dränger überhaupt erlebt die gegenständliche Welt in ihren Wirkungen, ihrem Ausdruckleben als physiognomische Symbolik, nicht in ihrer räumlichen Körperdurchsetztheit. Er wird durch

[1]) W. VIII 92.

[2]) Ebenda.

[3]) A Philosophical Inquiry S. 223.

Digitized by Google

sie erschüttert, denn sein sensitives Herz ist immer voll Empfindung und Gefühl. Ihm will er sich schrankenlos hingeben, nicht durch Harmonie sich begrenzen lassen. Haltung in Schmerz und Freude dünkt ihm unwahr und wertlos. „Gefühl ist alles", ruft der junge Goethe aus, Friedrich Leopold Stolberg schreibt über die „Fülle des Herzens" und Herder bezeichnet seine Predigten als „menschliche Empfindungen eines vollen Herzens"[1]). Hingabe an den Schmerz, Auskosten begeisterter Freude wird zum Gebot, kein Vernunftmaß findet Geltung. „Die Begeisterung kennet kein Gesetz, aber ihre Art und Weise zu handeln wird Gesetz", sagt Friedrich Leopold Stolberg einmal[2]).

Dem Stürmer und Dränger scheint Bewegung das Wesen der Welt und Kunst zu sein. Denn damit findet er Seelengehalt garantiert. Heinse bringt in seiner Laidion ein Kapitel von der Bewegung und Herder bemerkt zum Artikel „Bewegung" in Sulzers Allgemeiner Theorie der schönen Künste: „Ein Hauptbegrif! Sollte er nicht durch Bildnerei, Malerei, Tanzkunst genau durchgeführt sein?" Und in der Tat: der Sturm und Drang sieht Bewegung und damit Seele in den einzelnen Kunstzweigen, er genießt und emfindet sie so. Alle Künste sind bewegte für den Sturm und Drang, sind ihrem Wesen nach Ausdruckskünste. Jede einzelne Kunst muß für ihn im Stande sein das Weltleben und gleichzeitig das Gefühl des Menschen auszudrücken. Nicht ein ruhendes, anschauliches und vollendetes, leibhaftes Sein will der Sturm und Drang formen, sondern ein letztes Irrationales ausdrücken, will lebendige Bewegung und Wirkung, eine werdende Form gegenüber klassizistischer Formenstille und Gleichheit und intellektueller Erfüllung. Diesen antiklassizistischen Willen formuliert Heinse einmal so: „Die Natur ist reich und unerschöpflich; diese Sachen, die griechische Meister sahen und mit ihrer Kunst festhielten, haben wir schon, und wir wollen etwas anderes."[3]) „Aus den verschieden orientierten Interesse an der Welt entspringt jedesmal eine andere Schönheit" sagt Wölfflin. Jetzt weiß Heinse wie Herder zu künden: „Jede Form ist lebendig und es gibt eigentlich keine abstrakte. Alle Schönheit entspringt aus Art und Charakter, sowie jeder Baum aus seinem Keime wächst"[4]). Ein andermal: „Das Höchste aller Kunst besteht in dem von allem andern Unterschei-

[1]) Aus Herders Nachlaß. III. 204 f.

[2]) Ges. W. d. Brüder Chr. und Fr. L. Grafen zu Stolberg. X. 308 Anm.

[3]) Nachlaß Heft 10, Bl. 122 f. (Nach Jessen: Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik. Palaestra 21. S. 210).

[4]) Sämtl. W. Hg. v. Carl Schüddekopf. IX. 336. vergl. 333.

Digitized by Google

denden, Individuellen, Täuschenden; nicht gerad' in der Vollkommenheit der Formen, Farben, Töne, Worte, Harmonie und Schönheit derselben. Deswegen sagt man von den Figuren, welche bloß fleißige Künstler den antiken nachmachen: es ist keine Seele darin; das ist: es ist nichts darin, was das Ganze zusammenhält und individuell lebendig macht. Die Formen können schön, proportioniert; die Farben, Licht und Schatten harmonisch, kurz alles nach der Regel trefflich sein: und stellt doch nichts dar, und täuscht nicht"[1]). In die gleiche Richtung weist Lenz, wenn er in seinen antiklassizistischen Bemerkungen übers Theater bekennt: „Nach meiner Empfindung schätz ich den Charakteristischen, selbst den Karikaturmaler, zehnmal höher als den Idealischen, hyperbolisch gesprochen, denn es gehört zehnmal mehr dazu, eine Figur mit eben der Genauigkeit und Wahrheit darzustellen, mit der das Genie sie erkennt, als zehn Jahre an einem Ideal der Schönheit zu zirken, das endlich doch nur in dem Hirn des Künstlers der es hervorgebracht, ein solches ist."

Der junge Goethe, überwältigt von der ausdrucksvollen Macht des Straßburger Münsters und den Lehren Herders, ruft der Jugend zu, sie solle sich nicht durch das „bedeutende Rauhe" verzärteln lassen, und dem Welschen gilt es, wenn er vorwurfsvoll sagt: „Hättest du mehr gefühlt als gemessen". Der junge Goethe ist es, der in seinem Hymnus von deutscher Baukunst eine aus der Erlebniswucht des Künstlers entsprungene Kunst als „charakteristische" bezeichnet. Damit hat er den Kunstwillen und das Kunstschaffen seiner Zeit auf einen gemeinsamen Nenner gebracht. „Sobald er nichts zu sorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott, wirksam in seiner Ruhe, umher nach Stoff ihm seinen Geist einzuhauchen. Und so modelt der Wilde mit abenteuerlichen Zügen, gräßlichen Gestalten, hohen Farben, seine Cocos, seine Federn, und seine Körper. Und laßt diese Bildnerei aus den willkürlichsten Formen bestehen, sie wird ohne Gestaltsverhältnis zusammenstimmen, denn Eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen. Diese charakteristische Kunst ist nun die einzig wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigner, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus rauher Wildheit, oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig"[2]). Der charakteristisch schaffende Künstler wählt einen solchen Gegenstand, in dem er alle Lust und Qual aussprechen kann. Individuell-charakteristisch

[1]) W. V. 111.
[2]) W. XXXVII. 148 f.

Digitized by Google

d. h. gehaltstransparent, empfindungswahr wird so der einer gewissen Seelenlage angemessene Gegenstand dargestellt durch das Temperament des Schöpfers. Heinse schreibt einmal in seinem Nachlaß: „Die Alten drückten alle das Leben, was sie empfunden hatten, in den vollkommensten Formen und Gestalten aus die dazustimmten und deswegen sind sie die Götter der Kunst." Das Griechentum wurde wie Shakespeare als Sturm und Drang, als kraftvolle Lebendigkeit und unbegrenztes Ausdrucksvermögen gesehen. Der Stürmer und Dränger macht die Form des gewählten Gegenstandes durch seine Empfindungstärke zum Ausdruck des jeweiligen Gehaltes. Klopstock sagt einmal: „Darum nennen wir schön, was gern gefühlt uns beweget, und erhaben das, was uns am mächtigsten trifft"[1]). Formlebendigkeit und Wirkung durch sie ist der Wille des Sturms und Drangs. Darum der Ruf nach der Lebendigkeit und Wirkungskraft des künstlerischen Gegenstandes im Sturm und Drang! Der Bildner bedarf eines seinen inneren Kraftspannungen gemäßen Stoffes. So sagt Klopstock einmal: „Der Gegenstand ist vornehmlich alsdann darstellbar, wenn er erhaben ist, und wenn er viel Handlung und Leidenschaft in sich begreift"[2]).

Was man seit Klopstock als „Darstellung" bezeichnete, war nichts anderes als die mit der Form aufgezeigte Inhaltsverbundenheit. Darstellung wird nicht mit einem wirklichkeitstreuen Naturalismus indentifiziert. So unterscheidet einmal Bürger: „Nachahmung ist ein Bild, kümmerlich zurück geworfen von trüber Fläche; Darstellung aber bleibt und lebt zurück vom blanken Spiegel. — Nachahmer, du bist, wie überall, auch hier der ohnmächtige, marklose Knecht! Du aber, Darsteller, bist der gewaltige Herrscher, dessen Stab über die ganze Natur reicht"[3]). In seiner Hildegard von Hohenthal setzt Heinse fest: „Alle Kunst der Darstellung geht auf den bestimmten Zweck, das besondere Wesen einer Sache und ihr Bild tief in die Seele zu prägen, zu deren Nutzen und Vergnügen. Ob sie gleich die Wirklichkeit nicht ganz gibt: so gibt sie doch das Brauchbare davon, das Gediegene für den Menschen herausgehoben, von allen Schlacken gereinigt und ergreift mehr als die Wirklichkeit selbst, weil sie alles Zerstörende davon entfernt und die Merkmale jeder Art in einen Brennpunkt bringt." Die besten Merkmale sind

[1]) S. W. Leipzig 1823 ff. VII. 322.
[2]) Ebenda XVI. 5.
[3]) Sämtliche Werke, Göttingen 1844, III. 225.

Digitized by Google

diejenigen, welche den besonderen Charakter einer Sache bezeichnen; denn eben dadurch wird sie der Seele am gegenwärtigsten.[1])

Die charakteristische Form besitzt keine Distanz zu ihrem Inhalte wie klassische Form bei unidealen Gehalte[2]). Im Wertherjahr schreibt Goethe an F. H. Jacobi: „Sieh Lieber, was doch alles Schreibens Anfang und Ende ist Reproduktion der Welt um mich, durch die innere Welt, alles packt und verbindet, neuschafft, knetet und in eigner Form, Manier wieder hinstellt“[3]). Und im Werther heißt es: „Ach, könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papiere das einhauchen, was so voll so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des lebendigen Gottes“[4]). Der Sturm und Drang fordert vom Künstler die Wiedergabe eines innerlichst Erlebten, keine selbstsichere objektive Gegenständlichkeit. Klopstock verlangt, daß „der Dichter sich gefreut haben muß, wenn sich der Zuhörer freuen, und geweint, wenn er weinen soll.“ Ähnliche, eine Formbegrenzung abweisende Überzeugung spricht Heinse aus: „Wir können das Lebendige nicht anders nachbilden, als bis wir es entweder selbst gelebt, oder mit unseren Sinnen in ergreifender Wirklichkeit empfunden hätten“[5]). Und der junge Goethe vertritt die Meinung, daß der Künstler das, was er nicht geliebt hat, nicht liebt, nicht schildern soll und kann[6]).

Die Stürmer und Dränger glaubten in der individuell-charakteristischen Kunst die wahrhaft deutsche Kunst entdeckt zu haben. Wirklich besaß solcher Glauben tiefe Berechtigung. Denn wo nur immer der deutsche Geist ganz auf sich allein gestellt war, gab er stets den Bedeutung tragenden Elementen in der Kunstform die Führung.

Wie groß der Abstand klassischer Formbildung von charakteristischer Formung ist, beleuchtet eine Stelle aus Goethes Italienischer Reise, die durch die Erkenntnis vom Wesen Homers veranlaßt wurde und die, abgesehen von ihrem klassischen Bewertungsstandpunkt zwei Bildnertriebe, einen der antiken Künstler und einen der modernen, trefflich gegenüberstellt: „Sie stellten die Existenz dar, wir gewöhnlich den Effekt; sie schilderten das Fürchterliche, wir schildern fürchterlich; sie das Angenehme, wir angenehm usw. Daher kommt alles Übertriebene, alles Manierierte, alle falsche Grazie,

[1]) W. V. 110 f.
[2]) Fritz Strich: Deutsche Klassik und Romantik 108 und 109
[3]) W. IV. Abt. II. 186.
[4]) W. XIX. 8.
[5]) W. IV. 40.
[6]) W. XXXVII. 321.

Digitized by Google

aller Schwulst. Denn wenn man den Effekt und auf den Effekt arbeitet, so glaubt man ihn nicht fühlbar genug machen zu können“[1]).

Es macht einen Grundgedanken in Schillers Kritik der Gedichte Bürgers aus, daß der Gefühlszustand des Dichters Distanz empfangen soll. Schiller, der seine Jugendproduktion abgeschlossen hat, beanstandet, daß die Empfindlichkeit, der Unwille, die Schwermut des Dichters Bürger nicht bloß seine Gegenstände sind, sondern daß er sich auch von ihnen begeistern läßt. Ein Dichter nehme sich ja in acht, mitten im Schmerz den Schmerz zu besingen, niemals soll er unter der Herrschaft des Affekts dichten, er soll den Affekt schön versinnlichen, keine leidenschaftliche Anteilnahme kundgeben. Aus der „sanftern und fernenden Erinnerung“ mag er dichten, denn nur die heitere, die ruhige Seele gebiert das Vollkommene. Bürger vertritt durchaus das charakterisierende Formgesetz des Sturms und Drangs, wenn er in seiner Antikritik erwidert: „Priester und Laien, durch Horazens: Si vis me flere — verführt, glaubten bisher immer, die Empfindungen, welche der Dichter darstellt, müßten wahr, natürlich, menschlich sein. Sie glaubten, alsdann gelänge die Darstellung am besten, wann der Dichter sie nicht sowohl erkünstelte, als vielmehr wirklich im Busen hegte“[2]). Gerade umgekehrt stellt sich Schillers Anspruch bei Herder dar. Er tadelt zum Beispiel an Racine, daß er nicht die unmittelbaren, ungeschminkten Regungen, wie sie Worte suchen und endlich finden, gegeben hat, sondern Gemälde der Empfindungen[3]).

Für alle Künste gilt in Sturm und Drang die Anschauung, daß die Wirkung um so gewaltiger ist, je wahrer der Abdruck der Empfindung aus der Form spricht. Der charakteristisch schaffende Künstler fühlt mit seinem Gegenstande und will den anderen Menschen zum Mitfühlen von Leid und Lust des Gegenstandes veranlassen[4]). Nichts anderes wollen Herders Worte besagen: „Je wahrer also, kenntlicher und stärker der Abdruck unserer Empfindungen ist, d. i. je mehr es wahre Poesie ist; desto stärker und wahrer ist ihr Eindruck, desto mehr und länger muß sie wirken. Nicht sie, sondern die Natur, die ganze Welt der Leidenschaft und Handlung, die im Dichter lag, und die er durch die Sprache aus sich zu bringen strebet — diese wirket“[5]). In der Wirkung zeigt sich nach der Meinung des Sturms und Drangs die Wahrheit des Erlebten. Der

[1]) W. XXXI. 239.
[2]) Bürgers Sämtliche Werke, Göttingen 1844, III. 242.
[3]) W. V. 215.
[4]) Fritz Strich: Deutsche Klassik und Romantik 109.
[5]) W. VIII. 339.

Digitized by Google

klassische Künstler wählt sich ewig menschliche Gegenstände und erreicht damit Bestimmtheit und Allgemeingültigkeit. Der Stürmer und Dränger aber baut in erster Linie auf die Gemeinschaftlichkeit der Gefühlssphären im Menschen. Auch Heinrich von Kleist besaß solchen Glauben, denn er gesteht einmal: „Ich will mich mit dem Gedanken ganz durchdringen, daß, wenn ein Werk nur recht frei aus dem Schoß des menschlichen Gemüts hervorgeht, dasselbe auch notwendig darum der ganzen Menschheit angehören müsse“ [1]). Der klassische Mensch will sich nicht erschüttern, seine ewig menschliche Gattung, sein Gleichgewicht nicht zerstören lassen. Der Stürmer und Dränger verlangt sogar von der bildenden Kunst Kraftübertragung, Wirkung. „Was fühlest du empfindsamer Menschenfreund“: dieses Wort Lavaters [2]) ist in Sturm und Drang tatsächlich eine Formel ästhetischer Gewissensforschung.

In einer so ausdruckbegabten Zeit wie der Sturm und Drang war, die jede Erscheinung, alles Körperliche symbolhaft ergreifen, als individuell-charakteristisch, d. h. als Beziehung eines Innern zum Äußern erkennen wollte, konnte die seelenkündende Individualplastik Herders sogar in einem wörtlichen Sinne lebendig werden. Dies geschah mit Lavaters Physiognomischen Fragmenten. Den Zusammenhang zwischen Lavaters Charakterdeutungslehre und seiner Gefühlsplastik betonte Herder selbst: „Ein Werk, so ‚Plastik‘ heißt, zu deiner ‚Physiognomik‘ wie rohe Bildhauerei zu feinern Malerei, die aber auf jener ruhet“ [3]), schreibt Herder dem schweizerischen Seelenforscher. Bei beiden Werken handelt es sich um das Verhältnis eines Seelischen zur Körperhülle, einer Kraft zur Wirkung, um das wechselseitige Wirken eines Psychischen und Physischen. „Der ανθρωπος ψγχικος in dem wir alle vor Gott und englischen Wesen erscheinen,“ sagt Herder, „ist die wahre Physiognomie, der äußere Körper ist bloß Vorstellung desselben in Wolke, Schall, Figur.“ Die Malerei wird jetzt nicht mehr wie im Klassizismus als Bringerin schöner Formherrlichkeiten oder als Einkleidung von Denkformen verstanden, sondern von Lavater geradezu als die Mutter und Tochter der Physiognomik erklärt [4]). Die Beurteilung der Physiognomie erfolgt nun aus sich selbst heraus, nicht in Anlehnung an Begriffe und Affektgattungen. Lavater untersucht Gemälde

[1]) August 1811.
[2]) Physiogn. Fragm. I. 76.
[3]) Aus Herders Nachlaß, II. 103.
[4]) Phys. Fragm. I. 54.

Digitized by Google

ausschließlich nach Ausdruck und Bedeutung [1]). Garve hat bereits in seiner Anzeige von Lessings Laokoon die Malerei an eine solche Betrachtungsart herangeführt. Bei der Malerei ist ihm im Gegensatz zur Plastik „die Szene bestimmt, die Personen mehr miteinander und mit allen ihren übrigen Umständen, die sie individuisiren können, verbunden; alles der Würklichkeit näher, alles lebendiger, thätiger, mehr fähig die Einbildungskraft in Umstände, die sie selbst ehemals gesehen und erfahren hat, zurük zu führen und in ihr die Bewegungen zu erneuren, die diese Scenen in ihr erregten. Hier tritt also die Gestalt und die Form schon in eine mehrere Dunkelheit zurük und die Seele braucht sie nur, um durch sie auf das Innre der Bewegungen des Herzens und der Handlungen der Seele, die diese Gestalt belebt, durchzuschauen" [2]). Von Tizian sagt jetzt Lavater könne der Physiognom Erhabenheit, Adel und Züge trunkener Wollust erlernen. Von Michel Angelo alle Mienen des Stolzes, der Verachtung, des Ernstes und Trotzes. Von Rubens Lineamente des Grimms und der Kraft, der Sanftheit und der Hölle. Nicht mehr eigenschaftliche Abstraktionen liest Lavater vom Kunstwerk ab, sondern einzelne geisttragende Linien und Züge. Dies war es ja auch, was aus einem neuen Raumgefühl heraus Wilhelm von Humboldt an Lavaters Seelenschau ablehnen mußte. Bei einem Tierstück merkt Lavater einmal an: „Hier eine furchtbar sprechende Gruppe von Menschen, Thieren und Ungeheuern. Wie herrlich leuchtet das edle Pferd hervor! Gleichsam mit ernst betrachtendem, überlegendem Blick schaut das eine hervor, im Zornblicke des anderen ist treffender Sinn, auf der Stirne ist beynahe Falte denkender Menschlichkeit. — In der Gelenksamkeit des Halses, der fliegenden Mähne, der Breite der Brust, welche Kraft! welcher Adel! welche Majestät! die Ausgedehntheit, Gelenksamkeit der Hunde und ihre Art anzupacken, wie physiognomisch [3]). Alles Gegenständliche wird vergeistert empfunden, als Symbol der Seele, als Individuum begriffen. Kein Wort mehr von ruhigem Umriß, keine Silbe von würdiger Haltung oder typischer Starre: alles ist zu Leben, charakteristischer Bedeutsamkeit, zur Sprache der seelischen Individualkräfte geworden. Den Höhepunkt erreicht solche Seeleninterpretierung in der Portraitanschauung. Lavater verlangt vom Portrait erst recht, daß es den Geist des individuellen Charakters vorbringe. Er tut einmal den höchstbe-

[1]) Ebd. IV. 159 ff.
[2]) Blümner, Anhang 700.
[3]) Ebd. III. 76.

Digitized by Google

zeichnenden Ausspruch, daß das Portrait „neben der schlechterdings unverkennbaren Ähnlichkeit den Geist der Physiognomie, des individuellsten Charakters — den spirituellsten, glücklichsten oder meist charakteristischen Moment des Urbildes und zwar einen Contumationsfähigen Moment“ darstellen soll[1]). Von Rubens bedauert er, daß er nicht mehr Portraite gemalt habe. Lavaters Ansicht war es, daß sich über die Portraitmalerei ein wichtiges, großes Werk schreiben ließe[2]).

Lavaters seelenkundige Lehre war dauernd geneigt, die Künste und die Aesthetik in ihren Bereich einzubeziehen. Dies kann durchaus nicht wundernehmen. Denn Lavaters Grundbegriff des Seelenbildes im Körper ist eine ewig lebendige Frage in der Kunst und gerade der Sturm und Drang beantwortet sie bejahend. Wo Lavater speziell auf das Bildnertum des Künstlers zu sprechen kommt, geht er mit Herder, Goethe, Bürger, Heinse, Stolberg usw. Hand in Hand. Die Kunst richtet sich für Lavater allein nach der Natur und nicht nach abstrakten Idealen, denn sie ist Ausdruck, ist „übel- oder wohllautender Widerhall, der in uns zu einer Empfindung zusammentreffenden sinnlichen Wahrnehmungen dessen, was außer uns ist“. Wenn Lavater in dem berühmten vierten Fragment des dritten Teils seiner Physiognomik: „Über die Ideale der Alten, schöne Natur; Nachahmung“ gegen idealische Kunst zugunsten einer nachahmenden streitet, so legt er das Prinzip der individuell-charakteristischen Kunst wie Herder in seiner Plastik und Goethe in seiner Schrift von deutscher Baukunst zugrunde. Lavater bezeichnet denjenigen als ungenialischen Nachahmer, der nur den Meister oder die Natur nachzuahmen weiß „ohne Teilnehmung, ohne Tinktur seiner Verschwisterung mit der nachgeahmten Sache; er zeichnet eigentlich nur durch. Nicht so wer Original ist, das Genie. Er ahmt zwar auch nach — aber er zeichnet nicht durch — Er setzt seine Nachahmungen nicht wie ein Flickwerk zusammen, er schmilzt sie durch einen Zusatz seiner theilnehmenden Individualität zu einem homogenen Ganzen — und dies homogene Ganze ist so neu, so von allen anderen Zusammenflickungen seines Zeitalters verschieden, daß man's neues Geschöpf, Ideal, Erfindung heißt“[3]). Die schönen Werke der Kunst sind immer ein Zeugnis schönerer Urbilder, schönerer Natur und Menschen und

[1]) Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstfreunde. Herausgegeben von Joh. Gg. Meusel. Leipzig 1802. S. 556.

[2]) Physiognomische Frgm. II. 78.

[3]) Phys. Frgm. III. 41.

Digitized by Google

eines Auges, das von diesen Schönheiten affiziert und hingerissen wurde, aber keine Produkte einer überweltlichen, von der Umgebung unabhängigen abstrakten Erscheinung. „Jedes Ideal, so hoch es über unsere Kunst, Imagination, Gefühl erhaben seyn mag, ist doch nichts als Zusammenschmelzung von gesehenen Wirklichkeiten. Immer und ewig richtet sich die Kunst allein nach der Natur — und nach dem was sie gesehen und gehöret hat“ [1]). Die Kunst ist Ausdruck der sichtbaren und hörbaren Welt. Nach Lavater vermag die Kunst nicht einmal bei und vor der Natur idealisieren. Was man als Ideale der Alten bezeichne, war den Griechen vermutlich selbst nur ein „unbefriedigendes Naturnachhinken der Kunst“ [2]). Die schöne Natur läßt sich nicht verschönern. „Das schöne Gesicht, das du vor dir hast, kannst du nicht verschönern, und verschönert's nicht, sondern das schönere, das du allenfalls unterschiebst, ist schlechte Copie einer andern schönern Natur, oder einer guten Copie nach einer schönern lebenden Natur, als die ist, welche du vor dir hast. Diese schwebt dir noch im Kopfe und Sinne — tingiert dir dein gegenwärtiges Werk. Alles also, was Original scheint, ist im Grunde doch nur wieder Copie — colorirt mit mir selbst; das ist mit gehabten Sensationen, die ich mir eigen gemacht, daß ich sie zu erneuern, keiner äußern Gegenstände weiter bedarf. So müßten also die Werke der Alten ebenfalls nur Copien und ganz gewiß sehr unvollkommene Copien der Natur oder anderer Meisterwerke seyn, die dann ebenfalls wieder gute, aber nicht vollkommene Naturcopien waren“ [3]). Auch diese Behauptungen haben ihren Quellpunkt in der Überzeugung Lavaters, daß die Kunst Nachbild und Nachklang, d. h. Ausdruck des den Menschen umgebenden Seins und seiner Anteilnahme daran ausmacht.

Gegen das von Lavater individuell-charakteristisch gesehene Griechentum erhob Wieland in seinem „Teutschen Merkur“ bald Einspruch. Da die Natur störenden Einfluß auf die Schönheitsbildung im Menschen nehme, so könne ein vollkommener Mensch gar nicht zur Erscheinung kommen. Dieser ist „ein Abstraktum, das nie existiert hat, nie existieren wird und nie existieren kann.“ Die schönsten Griechen könnten dem Künstler kein Urbild vollkommener Schönheit abgeben“ [4]).

---

[1]) Ebd. III. 42.
[2]) Ebd. III. 43.
[3]) Phys. Frgm. III. 43.
[4]) Teutscher Merkur 1777. III. 129 f.

Digitized by Google

Dem Aufklärerstandpunkt Wielands gegenüber vertritt nun Johann Heinrich Merck in seiner Merkurrezension des dritten Bandes der Physiognomischen Fragmente einen andern, auch von Lavater verschiedenen Gesichtspunkt. Mit Lavater weiß er sich allerdings einig, daß die Alten nach der sie umgebenden Natur gearbeitet und nicht nach „Gespenstern und sogenannten Idealen." Jedoch sind ihre hinterbliebenen Werke keine Nachbildung einer herrlichen individuellen Natur, die dem Schicksal des Nachschöpfers unterliegt, sondern sie sind „Aggregata, oder compendiarische Darstellungen einzelner Erfahrungen in Eins gezogen." Damit ist bereits die ganze Hauptstütze Lavaters gefallen, das individuell Ausdruckhafte verneint. Aus der Natur heraus weist Merck zu neuer Körperlichkeit hin. Man vergleiche, sagt er, die Gipsabgüsse nach der Natur von einzelnen Armen, Händen und Füßen mit den schönsten Teilen der Mediceischen Venus um zu sehen, wie viel Stumpfheit und Leerheit im Marmor, wie abstrakt und zusammengezogen gegenüber den offenliegenden Mannigfaltigkeiten der schönen Natur ist! In den Antiken sind Übertreibungen nicht zu verkennen und insofern sind sie ideal. „Den ersten Totaleindruck jedes Gesichts bey allen Zuschauern in Reminiscenz zu bringen brauchts gewiß nicht die gewissenhafte Nachbildung der einzelnen Theile, die ohnedies ohnmöglich sind, sondern den Charakter, oder wenn man will die Caricatur der Person, die in dem Kopfe eines jeden Zuschauers schon sitzt, durch Darstellung eines wahrscheinlichen Ganzen wieder hervorzurufen; das Verdienst nur der ersten Künstler unter den Portraitmalern! Dies nennt der gemeine Zuschauer den Geist, der so leicht nicht zu haschen ist"[1]). Wenn Wieland bei der antiken Kunst Abstrakta in Leiber gehüllt wissen wollte, wie der Klassizismus überhaupt, Lavater aber durch das individuelle Bildnertum des Künstlers umweltliche Gegenstände als Seele ausgedrückt und so eine individuell-charakteristische Kunst verwirklicht wissen wollte, so dringt nun Merck auf eine typisch-charakteristische, wesenhafte Dinglichkeit aus dem Naturhaften heraus. In seinem Aufsatz über die Landschaftsmalerei bringt Merck außerdem einmal vor, daß aus der Kenntnis aller Teile der Begriff der schönen Natur entspringe, Charakter oder Wahrheit sei nur ein anderes Wort für schöne Natur[2]). Merck ist bereits der Angehörige einer neuen Zeit, welche in den Dingen ein in aller Individualitätsabwandlung gleichbleibendes, objektives

[1]) Teutscher Merkur 1777 III. 183.
[2]) Teutscher Merkur 1777 III. 279 f.

Digitized by Google

Wesen erkennen, welche die Dinge als Körper bewahren, nicht als naturfremde Gedankenwerte erfassen will: der Klassik. Die individuell-charakteristische Kunst und Ästhetik des Sturms und Drangs geht auf den ungeschwächten Ausdruck der indviduellen Seelenlage des Schöpfers im Gegenstand und damit auf den Ausdruck des Gegenstandgehaltes in der Form des Kunstwerks. Typisch-charakteristische Anschauung hält sich an die wesenhafte überzeitliche Bestandheit des Gegenstandes ohne der Empfindung des Künstlers Zulaß zu gewähren und glaubt so von der Manier zum Objektiven zu gelangen.

Der Gegensatz zwischen individuell-charakteristischer und typisch-charakteristischer Kunst, wie er sich unbemerkt zwischen den Meinungen Lavaters und Mercks aufgetan hatte, sollte erst in der Zeit der Klassik scharf hervortreten und Entscheidung fordern.

Wie Lavaters Physiognomische Fragmente und Herders Plastik echte Erzeugnisse des Sturm- und Drangindividualismus sind, so auch Johann Jakob Engels „Ideen einer Mimik". Es sind die in Aktion geratenen Prinzipien Lavaters, die den Menschen als bewegenden, ausdrückenden Geist, als Offenbarer eines individuellen seelischen Geschehens betrachten. Wie Herder die Plastik, so bezeichnet Engel die Mimik als eine der Physiognomik ähnliche Kunst, „denn beide beschäftigen sich damit, den Ausdruck der Seele im Körper zu beobachten". Nur daß diese die festen und bleibenden Züge, woraus sich das Allgemeine eines Charakters abnehmen läßt, jene aber die vorübergehenden, körperlichen Bewegungen untersucht, die diesen oder jenen Zustand der Seele ankündigen [1]). Alles am Menschen wird als sprechend empfunden, besonders der Gesichtsausdruck [2]). Die bisherigen Schauspielerregeln, so findet Engel, gehen auf nichts als auf Grazie, Würde, Schönheit, Anstand. „Daher das bloss Zierliche, das Seelen- und Bedeutungslose." An Ekhof will Engel erkannt haben: „Wahrheit war bei ihm, wie sie soll, das erste; Schöheit, das untergeordnete Gesetz; er deklamierte und spielte die Rollen, wie sie auch hätten dialogirt seyn sollen. Nicht nach einem festgesetzten allgemeinen Begriff der Gattung, sondern nach der besonderen Beschaffenheit ihres Inhalts, ohne sich je von Wahrheit und Natur zu entfernen" [3]). Gegen klassizistische Satzungen richten sich diese Behauptungen, einen freien und ungeschwächten Ausdruck proklamierend. In seinem Fragment vom Schauspieler hatte Lessing

[1]) J. J. Engel: Schriften. Berlin 1801 ff. VII. 7 f.
[2]) Ebd. VII. 70 f.
[3]) Ebd. VII. 85.

Digitized by Google

eine Schönheitslinie für die Handbewegung aufgestellt[1]). Löwes „Kurzgefaßte Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes„ (Hamburg 1755) raten dem Schauspieler die Anschaffung von Hogarths Zergliederung der Schönheit. Engel aber sagt jetzt: „Die wahre Gebehrde ist in jedem Fall nur die, welche die jetzige eigne, in der Seele des Redenden herrschende Empfindung darstellt.“ Das ist der Ausdruck[2]). Mit Engels Wendung gegen die ausdruckslosen unpersönlichen Gebärden des klassizistischen Schauspielers hängt zugleich sein Kampf gegen die sterilisierte Typik von Eigenschaftswerten zusammen. Zu einer von allem Individuellen und Körperlichen abstrahierenden Eigenschaftsregistrierung war der Klassizismus gekommen. Die Seele wird wohl erklärend als Funktionsquelle überindividueller Eigenschaften und Affekte angenommen, nicht aber konnte man seelischen Ausdruck in der körperlichen Organisation zugestehen[3]). Es handelt sich immer um eine eigenschaftliche Typik, eine rationalistische Konstruktion, nie aber um eine individuelle Ausdruckssprache, nie um ein inner-eigenes Sein wie bei Lavater und Engel. Le Brun zeichnet die wesenhaften Züge eindeutig bestimmter Eigenschaften und Christian Wolff weiß in seinen „Vernünftigen Gedanken von der Menschen Tun und Lassen“ (Halle 1752) zu sagen, daß nicht alle Menschen bei einerlei Art der Affekte einerlei Mienen, Gebärden und Bewegungen haben, sei aus der Erfahrung bekannt. „Unterdessen wie alle Affecten in der Seele bey verschiedenen Menschen doch nie etwas mit einander übereinkommen . . . so ist wohl nicht zu zweifeln, daß nicht auch Mienen, Gebärden und Bewegungen in den verschiedenen Gliedmaasen des Leibes, die sich bey einer Art des Affects in den verschiedenen Menschen ereignen, etwas ähnliches haben solten“[4]). Im gleichen Sinne äußern sich Baumgarten, G. Fr. Meier, die Schweizer, Sulzer. Von keinen gehaltdeutenden Bewegungen ist bei ihnen die Rede.

---

[1]) S. Schr. (Lachmann-Muncker) XIV. 18[1].

[2]) Engels Schriften VIII. 41.

[3]) Albrecht von Haller kommt in seinem „Grundriß der Physiologie für Vorlesungen“ (1784, S. 452) sogar zu der Behauptung: „Es ist augenscheinlich falsch, daß alle Bewegungen von der Seele entspringen, und daß, ohne die Seele, die Materie keiner Bewegung fähige und träge Masse seyn sollte. Denn die zusammenziehende Kraft, die auf jeden Reiz sich äußert, und welcher man die Bewegung des Herzens und der Gedärme, und vielleicht alle Bewegung im thierischen Körper überhaupt beizumessen hat, setzt nicht einmal das Daseyn der Seele voraus.“

[4]) S. 121.

Digitized by Google

Für Engel können nun keinerlei Affekttypen mehr bestehen. Der Mimiker vermag keineswegs wie der Zeichner Le Brun zum Beispiel Haß und Eifersucht als feste Einheiten zu begreifen, sie individualisieren sich für ihn im zeitlichen Ablauf. „Othello wüthet, weint, hohnlächelt, späht mit argwöhnischem Blick, jammert, fällt in Ohnmacht, schlägt, mordet; alle diese Ausdrücke gehören der Eifersucht; aber wie unendlich abweichend und mannigfaltig sind sie, wie wenig sich selbst in jedem Augenblick ähnlich! Nichts Beständiges und Bleibendes in allen diesen Veränderungen, nichts in irgendeiner, worin wir gerade nur Eifersucht und keinen andern Affekt erblickten! Was für ein Gebehrdenspiel kann also der Mimiker, der Künstler, der leidenschaftliche Entwürfe als Muster vorzeichnet, diesem Affecte geben? Keines“ [1]). Von keiner Verwandtschaft mehrerer Affekte will Engel sprechen, sondern nur von einer Verwandtschaft „leidenschaftlicher Zustände“, von Stärkegraden [2]). Mimik hat Engel als den Ausdruck, die geistige Sprache eines zeitlichen Empfindungsgehaltes aufgezeigt, als individuell-charakteristische Formungs- und Bewegungskunst des menschlichen Körpers entdeckt.

Auch zur Tanzkunst findet der emotionale Dynamismus des Sturms und Drangs eine neue Beziehung. Der Klassizismus hatte den Tanz wie die Schauspielkunst als schönes bewegliches Gemälde betrachtet. Schönheit der Formen und Anordnung mit schöner Bewegung und Handlung sollte er verbinden. Der Sturm und Drang verlangt gemäß seiner lebendigen Welt- und Kunstauffassung vom Tanze keine apollinische Erlösung in das Bild. Leben möchte er auffangen, bedeutungsvolle Sprache aus den Stellungen vernehmen, aus den Mienen lesen, eine endlose Verwandlung der Seele innewerden. Gegen die Angleichung des Tanzes an harmonische Malerei durch Noverre wendet sich Gerstenberg, den Tanz als „Gebehrden-Sprache der Empfindungen und Leidenschaften“ betonend [3]). Klopstock läßt die Tanzkunst im Wettstreit der bildenden Künste und der Dichtkunst auftreten und sich auf die Seite der Poesie stellen [4]). Der Tänzer muß die große Geschicklichkeit haben, „sein Inneres durch bloße Mienen, Gebärden und Bewegungen des Körpers auszudrücken“, sagt Heinse einmal [5]). Die Tanzkunst der Alten bestimmt

[1]) Schr. VII. 269.

[2]) Schr. VIII. 326 ff.

[3]) H. v. Gerstenbergs Rezensionen in der Hamburgischen Neuen Zeitung. Deutsche Literaturdenkmale Nr. 128 (Berlin 1904) S. 322 ff.

[4]) W. XVI. 124.

[5]) W. V. 287.

Digitized by Google

Herder als ihre sichtbar gewordene Musik[1]). Er vermißt in seiner Zeit die „trunknen Bacchussprünge“ an Freudenfesten[2]). Sulzer aber fragt, ob nicht solche pantomimische Tänze möglich sein sollten, wodurch zum Beispiel die Jugend gegen Eltern ehrfurchtsvolle Liebe an den Tag legen, oder solche, die Bescheidenheit und Mäßigung, Standhaftigkeit bei Widerwärtigkeiten, Mut in Gefahren usw. ausdrücken[3]). Hier steht aber wiederum klassizistische Typensprache gegenüber individuell-zeitlicher Ausdrucksseele im Sturm und Drang.

Aus intensivstem Zeitgefühl heraus konnte der Sturm und Drang dazu kommen, einen nach Stärkegraden und Individualität verschiedenen Gang seelischen Geschehens von der Kunst zu verlangen, was letztlich zu einer Abkehr von aller bildenden Kunst führte und auf rein zeitausdrückende Künste wies. So verlangte Klopstocks Geist zu sehr der seelenpackenden Bewegung und des schrankenlosen Ausdrucks, als daß er sich solches aus Raffaels Bildern hätte herauslesen können. Über eine seiner heiligen Familien äußerte Klopstock: „Joseph stützt sich auf den Arm. Diess sowohl, als seine Miene zeigen ihn zu ruhig. Er sollte mehr Anteil nehmen“[4]). Von Raffaels Christus am Ölberg weiß er zu sagen, daß er nichts von dem hat, was die Schrift so stark ausdrückt, wenn sie erzählt: „Und es kam, daß er mit dem Tode rang und heftiger betete“[5]). Dies ist bereits ein Protest gegen die stille Größe und Gehaltenheit. Lavater geht weiter als Klopstock und bringt ketzerisch klingende, für das Zeit- und Lebensgefühl des Stürmers und Drängers aber bedeutsame Sätze vor: „Alle Umrisse der Kunst, und wenn eine Engelshand sie zeichnete, sind ihrer unveränderlichen Natur nach immer höchst ruhend und fest; dahingegen alle lebende und atmende Natur in unaufhörlicher sanfter Fluxion und Wallung ist. Immer also, und wenn man die Natur noch so genau zu erreichen geglaubt hat; man hat sie nicht erreicht, und nicht erreichen können. Die Zeichnung ist stehender Punkt; nicht einmal Moment, und in der Natur ist kein stehender Punkt — Bewegung, ewige Bewegung alles. Also ist die beste Copie, ihrer Natur nach, eine Reihe von Momenten, die in der Natur nie so coexistirten. Mithin immer Unwahrheit. Unnatur — höchstens

[1]) W. IV. 120 f.
[2]) W. I. 315.
[3]) Allgem. Theorie der schönen Künste Leipzig 1771 und 1774 S. 1140.
[4]) W. XVI. 142.
[5]) Ebd. 130.

Digitized by Google

Approximation“ [1]). Einen eigenartigen Versuch durch eine „Reihe von Momenten“ in der zeichnenden Kunst das zeitlich bewegte Geschehen eines Schauspiels zu erreichen, stellt der „Versuch einer zahlreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe für empfindsame Kunst- und Schauspielfreunde“ von J. F. Göz vor. Nach Bürgers Ballade „Lenardo und Blandine“ arbeitet Göz einen dramatischen Ablauf aus und verfertigt dazu eine Aufeinanderfolge von sprechenden Zeichnungen, ein Laufbild, das durch eine beinahe kinematographische Reihung die zeitliche Leblosigkeit bildender Kunst zu überwinden sucht.

Doch nahm überhaupt der Sturm und Drang wie später die Romantik wieder die Welt durch ein anderes Organ als der Klassizismus auf. Nicht das Auge, sondern das Ohr bildet jetzt die neue Begabung. Akustisch-musikalisch ist die neue Zeit gegenüber dem augenhaften Welterlebnis des Klassizismus eingestellt. In solchem Wechsel der Sinnesaufnahme ist die völlige Verwandlung eines letzten geistigen Willens verborgen.

Das Medium, das dem Stürmer und Dränger die Geister aus bewegter und gerührter Seele rief, war letztlich die Poesie, vornehmlich die lyrische. In ihr konnte er sein Erlebnis von der wuchtig fließenden Zeit gestalten. „Poesie ist mehr als stumme Malerei und Skulptur; noch gar etwas ganz anders als beide, sie ist Rede, sie ist Musik der Seele“, sagt Herder[2]). Poesie empfand der Stürmer und Dränger als diejenige Kunst, welche auf kontinuierlicher Welle sein Erlebnis am wahrsten wiedergeben und so auf die Seele am stärksten wirken, sie erheben und erschüttern konnte. „Wo hat in aller Welt je ein Gemälde die Wirkung hervorgebracht, die die Ödipe und Iphigenien hervorbrachten?“ heißt es im Ardinghello[3]) und Klopstock fragt: „Wer hat jemals bei einem Gemälde geweint?“ Edmund Burke gibt aus gleichen Gründen wie die deutschen Stürmer und Dränger der Dichtkunst den Vorzug vor der bildenden Kunst. Er sagt: „It is in my power to raise a stronger emotion by the description than I could do by the best painting“ [4]). Du Bos aber hatte der Bildnerei ihrer natürlichen Zeichen wegen eine größere Wirkungskraft als der Poesie zugesprochen. Hier stand jedoch in erster Linie der Augeneindruck in Frage.

---

[1]) Physiognomische Fragmente III. 45.
[2]) W. IV. 166.
[3]) Heinses Werke IV. 191.
[4]) Philosophical Inquiry 102.

Digitized by Google

Der Sturm und Drang fragt ausschließlich nach der Wirkung der einzelnen Künste und kommt auf diese Weise dazu von jeder Kunst die ihr eigentümlichen Mittel zum Zweck der Wirkung zu verlangen. So wird Dichtkunst aus der Sprache bestimmt. Dem Sturm und Drang ist Sprache der Ausdruck eines Innern, Wiedergabe eines seelenvollen Gehaltlichen. Der klassische Goethe sucht wohl alles im Leib der Sprache zu verkörpern, jedoch sucht er keineswegs die Quelle auf, aus der das Wort erst gestiegen. Herder bestimmt den Ursprung der Sprache als Trieb zur „Äußerung" und überwindet damit die Sprachtheorien der Aufklärung, welche Sprache entweder als ein fertiges Gebilde, von Gott den Menschen überbracht, erklärten, oder als Kunstprodukt menschlichen Geistes für zweckvolle und zielbewußte Anwendung hielten. In der Nachahmung der Welt in ihrem Leben und ihrem Ausdruck der Seele findet Herder den Sprachursprung. Der ursprüngliche Mensch hört die im Ton sich ausdrückende Welt und wird davon bewegt und zum tönenden Ausdruck gedrängt. „Das war gleichsam der letzte mütterliche Druck der bildenden Hand der Natur, daß sie allen das Gesetz auf die Welt mitgab: empfinde nicht für dich allein: sondern dein Gefühl töne!"[1]) „Bild der Sache im Atem der Empfindung" ist die Sprache. Offenbar zeichnet hier Herder die Seelenlage des jungen Geschlechts. Auch der Mensch des Sturms und Drangs hört die Welt, das Auge ist ihm der kälteste Sinn. Empfindung will er tönend machen, das Wesen der Dinge im Klange vernehmen und wiedergeben. Jetzt wird von der Sprache gefordert, daß sie charakteristisch wahr, d. h. daß der jeweilige Gehalt im Worte hörbar werde, daß dann aber auch die Form der Dichtung Ausdruck eines Zeitlichen, Ablauf der Empfindung und Leidenschaft sei. Die Sprache der Leidenschaft ist bei den Franzosen künstlich, sehr schön und zierlich aber ohne Wahrheit, findet Herder[2]). Der Dichter soll nunmehr sein Gefühl nicht von sich ablösen, isoliert im Raum verkörpern um es zur ruhigen Anschauung zu gestalten, sondern er soll mit und in der jeweiligen Bewegung des Gefühls dichten, dem Gegenstand die diesem Gefühl entsprechenden Seiten abgewinnen und damit andere Herzen in den gleichen Zustand versetzen. Herder tadelt an Bodmers Noachide, daß sie wohl Beschreibungen von Aufwallungen gibt, nicht aber den Leser aufwallen läßt, nicht lieben und fühlen macht[3]). Bodmer

[1]) W. V. 6.
[2]) W. V. 249.
[3]) W. IX. 174.

Digitized by Google

aber und seine ganze „Gemälde“ liefernde Dichtergeneration hatte gerade solche Beschreibungen geben wollen[1]). Dies vermag allein schon ein Satz aus den „Gemählden“ Bodmers offenbar zu machen: „Wer uns in einen Affekt sezen will, thut nicht genug,“ sagt Bodmer, „wenn er uns versichert und betheuret, daß er denselben in der Brust fühle; er muß ihn in den Minen und Gebehrden zeigen. Und dieses muß der Poet durch die malerische Beschreibung derselben thun“[2]).

Wenn man von der klassizistischen Dichtung sagt, daß sie malend war, so heißt das, daß die bildhaften Erscheinungen der Gegenstände zu einem Bildganzen verfestigt wurden, wobei die Wörter typischen Bedeutungswert besaßen und so dem Aufnehmenden die Nachschaffung des vom Dichter gesehenen oder gedachten Bildes ermöglichten. Du Bos sagte einmal: „Quand nous lisons dans Horace la description de l'amour, qui aiguise ses traits enflammés sur une pierre arrosée de sang; les mots dont le Poète se sert pour faire sa peinture, reveillent en nous les idées, et ses idées forment ensuite dans notre imagination le tableau ou nous voyons l' amour dépêcher ce travail“[3]). Der Sturm und Drang war in einem andern Sinne malend wie der aufklärerische Klassizismus. Mit Tönen nämlich, worin er Ding und Empfindung ausgedrückt glaubte, während der Klassizismus wie alle klassischen Zeiten keinen großen Wert auf die Lautmalerei legte. Sie wollen keine musikalische Poesie wie der Barock des 17. Jahrh., der Sturm und Drang, sowie die Romantik, sondern leibhafte Anschaulichkeit der Sprache. Den Wert des „musikalischen Ausdrucks“ in der Sprache hat Lessing bereits eingesehen und damit eine Wendung zum Sturm und Drang hingenommen. Im zweiten Teil des Laokoon sollte dieses Problem noch weiter erörtert werden. Hatte der Laokoon auf Grund der Zeichenverschiedenheit Malerei und Dichtung geschieden, so beginnt nun Lessing selbst mit der Verwischung der Grenzen. Denn er erkennt, daß die beiden Künste nicht so weit verschieden sind, daß die Poesie ihre willkürlichen Zeichen zur Kraft und Würde der natürlichen erhöhen könne[4]). Er bekennt sich zu der Anschauung, daß die ersten erfundenen

[1]) Ingeborg Schönfeld: Die malende Poesie im 18. Jahrhundert und ihre Überwindung durch den Sturm und Drang. Diss. München 1920.

[2]) Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter. Zürich 1741. S. 291.

[3]) Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture. Nouvelle Edition. Utrecht 1732. I. 216 f.

[4]) Blümner 430 f.

Digitized by Google

Wörter gewisse Ähnlichkeit mit den auszudrückenden Sachen gehabt haben. Solche Wörter finden sich noch jetzt in den Sprachen. Versteht man sie gut zu gebrauchen, so entsteht der „musikalische Ausdruck in der Poesie". Dazu gehören vornehmlich die kleinen Wörter, mit denen Verwunderung, Freude und Schmerz ausgedrückt wird: die Interjektionen[1]). Die Poesie hat in der Metapher ein Mittel, die willkürlichen Zeichen zum Werte der natürlichen zu erheben, wozu Lessing noch die Gleichnisse rechnet[2]). Herder dann hat sich in seinen Fragmenten über die gehalt-charakterisierende Lautmalerei, die Lichtenberg einmal treffend als „Bilderschrift für das Ohr" bezeichnet, ausgesprochen. Er sagt: „Mehr als alle todte Proportion der Buchstaben, und alle künstliche Struktur der Sylbenmaaße geben kann: giebt uns der lebende Wohllaut, der in unserer Sprache liegt, und ihr das höchste Lob einer ursprünglichen Sprache giebt. Alle Wurzeln derselben, sie mögen Verba oder Nomina seyn, malen: sie lassen das Wesen und die Beschaffenheit der Sache im Klange hören: sie sind im lebendigen Anschauen derselben gebildet . . . Seligkeit und Wollust fühlet das Ohr, wenn es diesen Wohllaut seiner Sprache mit langen Zügen trinken kann, wenn es Macht und sanfte Schwäche, Süßigkeit und Würde, Langsamkeit und Schnelle, Geräusch und Stille, Bewegung und Anstand sich auch in Tönen vorbilden höret, wenn es alle diese Tonfarben in dem innern Bau der Wörter findet, ohne daß Dichter dieselbe einzwingen dürften" usw.[3]). Der Klang soll in der Dichtersprache des Sturms und Drangs das Wesen der Dinge zum Ausdruck bringen, er macht ein Individuell-Charakteristisches dieser Sprache aus. Johann Jakob Engel schreibt eine Abhandlung über musikalische Malerei und nennt einen Dichter einen Maler, je mehr er mit seinen Vorstellungen ins Individuelle geht und so durch nähere Bestimmung Lebhaftigkeit gibt und je mehr er den Klang der Wörter mit dem innern Sinn der Rede in Übereinstimmung bringt[4]). Jung-Stilling erzählt, daß er in seiner Jugend laut jauchzte, wenn er im Homer ein so recht lebhaftes Wort fand, das der Sache angemessen war[5]). Über den jungen Goethe kommt es wie eine Göttererscheinung herabgestiegen, als er in Herders Fragmenten findet, daß sich

[1]) Blümner 430.
[2]) Ebd.
[3]) W. II. 39 f.
[4]) Schriften IV. 300.
[5]) Sämtl. Schr. Stuttgart 1835 I. 112.

Digitized by Google

Gedanke und Sprache wie Seele und Leib verhalte[1]). Hamann, dem alles Seiende, Natur und Geschichte, das menschliche Leben als Allegorie, als Offenbarung göttlichen Geistes, als „Sprache" erschien, ist der Ansicht, daß zum Menschen überhaupt nur in Gleichnissen gesprochen werden kann, da all seine Erkenntnis sinnlich, figürlich ist[2]). Der Mensch selbst vermag nur in Figuren, Gleichnissen, Allegorien zu reden. „Das unsichtbare Wesen unserer Seele offenbart sich durch Worte[3]). „Reden ist Übersetzen — aus einer Engelssprache in eine Menschensprache, das heißt Gedanken in Worte, — Sachen in Namen, — Bilder in Zeichen"[4]). Wie die deutsche Sprache erlebte man im Sturm und Drang auch die griechische und lateinische und hebräische Sprache. Bei Edmund Burke finden sich ähnliche Gedankengänge wie in der Sprachtheorie des Sturms und Drangs. Einmal heißt es: „The Romans used the verb stupeo, a term which strongly marks the state of an astonished mind, to express the effect either of simple fear, or of astonishment; the word attonitus (thunderstruck) is equally expressive of the alliance of these ideas; and do not the frensh etonnement, and the english astonishment and amazement, point out as clearly the kindred emotions which attent fear and wonder"[5])?

Auch Henry Home weist in seinen Elements of Criticism auf eine Wortsinnverbundenheit mit dem Wortklang hin, wenn er beispielsweise festsetzt: „Elevated sentiments require elevated language: tender sentiments ought to be clothed in words that are soft and flowing; when the mind is depressed with any passion, the sentiments must be expressed in words that are humble, not low. Words being intimately connected with the ideas they represent, the greatest harmony is required between them[6]).

Der Sturm und Drang scheidet aus dem Sprachschatz keine „niedrigen Wörter" aus, wenn er sie als sinndeutend empfinden konnte. Johann Elias Schlegel aber hatte in seiner „Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphs "dem Cäsarübersetzer Borck angemerkt, das er eine „Anzahl niedriger Wörter" den vorgestellten

[1]) W. IV. Abtl. II. 17 f.
[2]) Johann Georg Hamann: S. Schr. Hg. v. F. Roth. Berlin 1821 f. I. 67.
[3]) Ebd. I. 449 f.
[4]) Ebd. II. 262.
[5]) A Philosophical Inquiry 98.
[6]) Elements of Criticism the sixth Edition. Edinburgh 1785. I. 496 vgl. 498 f.

Digitized by Google

Großen in den Mund gelegt habe[1]). Schlegel selbst verfaßt einen Aufsatz: „Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele“ und verlangt von der Sprache des Helden, daß sie „ausnehmend würdig und anständig“ sei. Die „Vermeidung aller Redensarten, welche auf gemeine und niedrige Begriffe führen können“, fordert Schlegel. Von dieser Ansicht rückt bereits Nicolai ab. Er stellt sich dadurch in die Nähe des Sturms und Drangs, daß er in seiner „Abhandlung vom Trauerspiele“ für den stärkeren Ausdruck der Leidenschaft eine Redensart, die der tragischen Sprache nicht ganz gemäß ist, zugesteht[2]). Aber auch bei Nicolai handelt es sich noch um eine „tragische Sprache“ im Sinne des Klassizismus. Lessing erst geht weiter. Er bezeichnet es als ein Kunststück des tragischen Dichters, wenn er die erhabensten Gedanken in die gewöhnlichsten Worte kleidet und im Affekte nicht das edelste, sondern das nachdrücklichste Wort, wenn es auch schon einen etwas niedrigen Nebenbegriff mit sich führen sollte, ergreifen läßt[3]). Im Sturm und Drang erklärt Gerstenberg, warum Shakespeares Sprache nicht „gewählt“ sei: „Denn was in einem solchen Grade die Natur selbst ist, wie kann das schöne Natur sein[4])?“ Und Bürger sagt: „Leidenschaft macht auch ein unedles Wort edel“[5]). Er will einmal in seiner Lenore dem Worte ‚gurgeln‘ vor ‚singen‘ den Vorzug geben. „Der Geist muß eine eigne gräßliche Sprache führen. Und das g u r g e l n klingt mir gräßlich“[6]).

Im Sturm und Drang erhalten die Wort- und Musikverbindungstheorien einen neuen Sinn. Die Musik dient hier, wie in der Sprache die Lautmalerei, als Ausdruck, als Sinnespotenzierung, als Erweckerin des Inhaltlichen, als Seelenverkündigung. Der Singkomponist soll ausdrücken und nicht malen, sagt Engel[7]). „Ist das nicht redende Musik?“ fragt Keyser in seinen „Empfindungen eines Jüngers in der Kunst vor Ritter Glucks Bildnisse“ über Glucks Vertonung der „Frühen Gräber“ Klopstocks[8]) und Herder meint, daß Gluck in den von ihm vertonten Klopstockschen Gesängen „Auf Fittichen der

[1]) Werke. Kopenhagen und Leipzig 1761 ff. III. 34.

[2]) Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel. Hg. v. Robert Petsch. Leipzig 1910. S. 39.

[3]) W. VIII. 145.

[4]) Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur. Deutsche Litd. Nr. 29 (1888) I. 136

[5]) Strodtmann I. 239.

[6]) Strodtmann I. 153.

[7]) Schr. IV. 328.

[8]) Teutscher Merkur 1776. III. 239.

Digitized by Google

Empfindung des Dichters“ schwebt. Bürger urteilt über die Komposition seiner Lenore durch André: „Wie jeder Gedanke ganz ergriffen ist — und ganz ausgedrückt! Voll Wahrheit! Voll Natur[1]).

Mit großer Deutlichkeit hat sich Bürger über das „Charakteristische“ seiner Ballade vom „Wilden Jäger“ geäußert: „Ich habe nun einmal meinen Eigensinn draufgesetzt,“ sagt er, „alle mir höchstmögliche lebendige darstellende Krafft hineinzulegen. Denn das Nachbild der Kunst muß, wenn alles ist, wie es seyn soll und kann, die nehmlichen Eindrücke machen, wie das Vorbild der Natur. Du mußt das wilde Heer in meinem Liede eben so reiten, jagen, rufen, die Hunde eben so bellen, die Hörner eben so tönen und die Peitschen eben so knallen hören und bey allen dem Tummult eben so angegriffen werden, als wär's die Sache selbst. Alle Strofen müssen so lebendig seyn als diese:

„Rischrasch queer übern Kreuzweg giengs.
Jo! doho! hussasah!
Sieh da! kam rechts, sieh da! kam links
Hei! hei! zwey Reiter waren da.
Des Rechten Roß war Silbers Blinken;
Ein Feuerfarbner trug den Linken. —“[2])

Ein andermal schreibt Bürger von seinem „Wilden Jäger“: „Um die Ohren solls euch sausen, als wenn euch hundert Teufel in Sturm, Donner und Wetter durch die Lüfte führten“.

Nicht nur der Klang des Wortes, sondern auch der Vers, die Form und gerade sie soll im Sturm und Drang individuell-charakteristisch, ausdrückend werden. Rhythmischer Ausdruck des Versgehaltes wird vornehmlich erstrebt. In einem Briefe an Nicolai[3]) rechnet Lessing das Silbenmaß unter die natürlichen Zeichen. Gleiches spricht er noch einmal in seiner Dramaturgie aus[4]). Im Laokoonnachlaß heißt es: „Wenn also auch schon nicht die Wörter natürliche Zeichen sind, so kann doch ihre Folge die Kraft eines natürlichen Zeichens haben. Wenn nähmlich alle die Worte vollkommen so aufeinander folgen, als die Dinge selbst, welche sie ausdrücken“[5]). Damit hat Lessing wiederum ein Gebiet des Sturms und Drangs

[1]) Briefe von und an Gottfried August Bürger. Hg. v. Adolf Strodtmann. Berlin 1874 I. 387.

[2]) Strodtmann II. 202 f. vergl. I. 231.

[3]) S. Schr. XVII. 291.

[4]) Ebd. IX. 263 f.

[5]) Blümner 431.

Digitized by Google

betreten. Klopstock stellt den Ausdruck der Versform über den Klangsinn der Worte: „Der Wohlklang oder der Klang der Wörter, wie er überhaupt, und im Einzelnen, durch Stärke, oder Sanftes zum Inhalte paßt, der Wohlklang ist der Verskunst zwar auf keine Weise gleichgültig; allein er ist schwächerer Ausdruck. Überdies ist er im Einzelnen auch selten anzutreffen. Denn es sind eben nicht viel Wörter in den Sprachen, deren Klang mit dem Sinne übereinkommen“ [1]). Rhythmus gilt dem Sturm und Drang nicht wie der Antike und auch der deutschen Klassik als Messung, Wiederholung und damit Aufhebung der Zeit, nicht als zeitliches Maß der Bewegung, als bleibendes Gesetz im Wandel des Mannigfaltigen, nicht als die Versinnlichung menschlicher Selbstbewußtheit inmitten wechselnder Erscheinungsfülle, sondern als verschiedenstufige, endlose Bewegung in der Zeit. Heinse spricht dies einmal prägnant aus: „Rhythmus ist nicht Metrum, sondern Fluß und Schwung und Zug der Periode, der Rede nach dem Charakter des Gegenstandes, den sie ausdrückt“ [2]). Unter Homers Versen versteht Klopstock nicht einen Hexameter allein, sondern das ganze Geheimnis des poetischen Perioden, „den Strom, den Schwung, das Feuer dieses Perioden“ [3]). Von diesem Blickpunkt aus betrachtet der Sturm und Drang die antike Poesie und Klopstocks Hexameter konnte in Wahrheit die Befreiung vom klassizistischen Alexandrinerjoch vollbringen, weil er gegenüber dem bleibenden Schematischen, der Gebundenheit und Teilgliederung unendliche Freiheit und unerschöpfliche lebendige Ausdrucksfülle hergab. Unter guten Hexametern versteht Klopstock solche, „die mit schönen Rhythmen oft abwechseln, die diese Rhythmen dem Inhalt anmessen und deren Inhalt dieser ganzen metrischen Ausbildung wert ist“ [4]). Durch Mannigfaltigkeit und Abwechselung, durch glückliche Wahl der Silbentöne und ihrer Verhältnisse gegeneinander, durch den abwechselnden Abschnitt des Verses erreicht nach Klopstock der homerische Vers eine Harmonie, die „jetzt fließt, dann strömt, hier sanft klingt, dort majestätisch tönt“ [5]). Durch Klopstocks Schöpfung des freien Rhythmus hat sich der Sturm und Drang dann von allem Gesetzlichen und aller Wiederkehr befreit, der Schwung der Zeit sollte allein ausgedrückt werden. Zur Unterscheidung von langsamer und schneller Versbewegung

[1]) W. XV. 181.
[2]) Nachlaß Heft 27. Bl. 63. (Nach Jessen 221.)
[3]) W. XV. 4.
[4]) W. XV. 82 f.
[5]) W. XV. S. 5.

Digitized by Google

kömmt man. „Verschiedene Grade von Langsamkeit oder Geschwindigkeit; etwas von sanften oder heftigen Leidenschaften; einige feinere Mienen von demjenigen, was in einem Gedicht vorzügliche Handlung genannt zu werden verdient, können durch den lebendigen Ausdruck, von ferne nachgeahmt werden“ [1]). Klopstock spricht daneben treffend vom „Zeitausdruck“ [2]). Er soll Sinnliches und gewisse Beschaffenheit der Empfindung und Leidenschaft bezeichnen. Der Zeitausdruck erreicht den höchsten Grad der Langsamkeit, wenn viele lange, und der Schnelligkeit, wenn viele kurze Silben aufeinander folgen. Dazu kommt noch, daß Längen und Kürzen übereinstimmende oder abstehende Verhältnisse untereinander haben, daß das Ohr aufmerksam darauf wird. Die Tonhöhen sind verschieden. Tonverhalt nennt dies Klopstock. Die Gegenstände des Tonverhalts sind gewisse Beschaffenheiten der Empfindung und Leidenschaft und was durch ihn vom Sinnlichen kann ausgedrückt werden. Zeitausdruck und Tonverhalt sind immer zusammen, wirken zugleich und ergeben so die „Wortbewegung“ [3]). Sie ist in der Dichtung das Wichtigste. Wortbewegung sagt nichts anders, als daß der Inhalt vom Rhythmus zum Ausdruck gebracht werde, daß der Rhythmus dem Inhalte angemessen sei. So ist Bürger überzeugt, als die Stellen seiner Lenore, die er bewundert haben wollte, einmal applaudiert wurden, daß Bewegung drinnen ist“ [4]). Klopstock sagt ausdrücklich einmal: „Es kann ja überhaupt keine Versart ihre Kraft recht zeigen, wenn sie dem Inhalt nicht angemessen ist“ [5]) und ein andermal: „es ist der Strophe wesentlicher, daß sie jetzt steige, jetzt sinke, nun abwechsle, dann schwebe oder auch übergehe . . . Langsamkeit und Schnelligkeit haben Grade. Wenn die Langsamkeit oder die Schnelligkeit zunimmt, so steigt die Strophe und sinkt, wenn eine von beiden abnimmt. Wenn diese oder jene bald abnimmt, und bald zunimmt, so wechselt die Strophe ab. Bleiben sich die eine oder die andere ungefähr gleich, so schwebt sie; und geht endlich von der Langsamkeit zur Schnelligkeit, oder von dieser zu jener über“ [6]). Der Atem des Inhaltes hebt und senkt die Form. In solchem Sinne hatte denn auch Herder im ersten Kritischen Wäldchen das Wesen der Poesie als Kraft

[1]) W. XV. 11.
[2]) W. XV. 178.
[3]) W. XV. 179 f.
[4]) Strodtmann I. 163.
[5]) W. XV. 26.
[6]) W. XV. 23 f.

Digitized by Google

definiert. Der Vers wird im Sturm und Drang ein Individuum, ein Proteus zeitlicher Gangarten, zu einer in Zeitbeziehungen abgestuften klingenden Kette. Letzter Wert wird durch den geistigen Ausdruck, durch einen Sinnrhythmus aufgestellt. „Wie dem Mädchen, das aus dem Bade steigt, das Gewand anliegt, so sollt' es die Sprache dem Gedanken," bemerkt Klopstock in seiner Gelehrtenrepublik, die der junge Goethe als einzige Poetik aller Zeiten und Völker pries[1]). Weiterhin nimmt Klopstock die Gleichsetzung von Gedanke und Ausdruck vor: „Es ist nichts gewöhnlicher, als daß man den Ausdruck mit dem Gedanken verwechselt. Man sagt: Es ist eben der Gedanke; es ist nur ein anderer Ausdruck. Und der Gedanke wird doch geändert, sobald der Ausdruck geändert wird. In gleichem Sinne läßt sich Herder in seinen Fragmenten vernehmen"[2]). „Soll ich den Ausdruck ändern, so schwindet der Gedanke: habe ich den Gedanken gefasset und will ihn sagen: da steht wieder das Wort!" Noch spät rühmt Herder von Jakob Balde, daß ihm das Silbenmaß „mehr als Kleid war, es war ihm die Form der Gedanken"[3]). Er hält es für den ersten unverzeihlichen Fehler eines Silbenbaues, wenn man mit gleichem oder mit mehrerem Rechte den Vers anders lesen darf, als es der Baumeister wollte. „Das Sylbenmaß, dünkt mich, müsse sich der Sprache selbst einsingen und den Vers gleichsam unveränderlich einprägen"[4]). Die deutsche Sprache dringt darauf, „daß Sinn und Affecte des Inhalt mit Stelle, die das Wort im Metrum einnimmt und dem Ansehen, das es darin behauptet, nie in Streit sei, vielmehr diesen Sinn auch der Stelle und dem Gewicht nach bezeichne, die ihnen das Metrum anwies." Horaz will Herder als den Dichter erkennen, „der diese innere Congruenz des Silbenmaaßes, Sinnes und Affects unter allen Römern vielleicht zum höchsten Einklange gebracht hat, wie fast jeder Tritt jedes seiner verschiedensten Sylbenmaaße in jeder Art des Sinnes und Affects zeiget"[5]).

In der Romantik feiert die Verlebendigung des Gehaltlichen in Wortmusik und Rhythmus wieder ihre Auferstehung. Man denke nur an Brentanos Lustige Musikanten. Der Sturm und Drang wollte

---

[1]) W. IV. Abtl. II. 174.
[2]) W. XVI. 41; vergl. XVI. 19 f.
[3]) W. XXVII. 277.
[4]) Ebd.
[5]) Ebd. 227 f.

Digitized by Google

in der Dichtersprache den Fluß der Zeit ausdrücken gemäß seinem Erlebnis der wuchtig fließenden Zeit. Die nachromantische Zeit aber erlebt den Pendelschlag wechselnder charakteristischer Zustände. Auch sie kommt zu einer charakterisierenden Sprache in der Dichtung. Sie gibt eine Summe zeitlicher Impressionen wider innerhalb einer Formgebundenheit. So zum Beispiel bei Heinrich Heine. Für Otto Ludwig bedeutet eine charakteristisch-gestikulierende Sprache das Ideal dramatischen Ausdruckes. Auch ihm, der sagte, daß das Drama jeden Moment Gegenwart sein müsse, wird die dichterische Sprache augenblicklich-charakteristische Malerei. So sagt er einmal in seinen dramatischen Studien: „Die bloß und an sich schöne Sprache des Dichters ist nur eine günstige Anlage zum Dramatiker, wie schöne Gestalt und Organ beim Schauspieler, aber so wenig diese Gaben an sich den großen Schauspieler machen, so wenig macht die bloße Schönheit der Sprache den Dramatiker. Sie ist nur noch der rohe Stoff; Ausdruck, mimische Gebärde, Ungezwungenheit des Gespräches, der Charakter der Person in der betreffenden Situation getieft, psychologische Malerei durch Ton und Rhythmus, das ist seine Aufgabe, Verwandlung der Sprache in ein ideales Bild des Zustandes, gewissermaßen in die Sache selbst. Schönheit der Sprache am unrechten Orte wird zum Fehler und damit zur Unschönheit."

Durch die inhaltstransparente Versform sieht der Sturm und Drang eine „musikalische Poesie" bewirkt. Herder urteilt in diesem Sinne von Klopstocks Dichtungen: „Als musikalische Sprache haben Klopstocks Gedichte, dünkt mich, eine Musik, wie wenig deutsche haben, nur muß man nicht bloß die mechanische Musik des substanziellen und derben Klangs, wenn ich so sagen darf, darinne suchen . . . sondern wahre fortgehende Melodie Worte zur Empfindung, der Bewegung des Verses. Daß hier z. E. durch den Zauberkunstgriff des Genies und der Empfindung die Worte durch sich selbst sanfter, dort härter werden, der Abschnitt jetzt so und so falle, kurz die Seele des Liedes im Klange sei, im Gang, im Tanze der Vorstellung"[1]). Als solche musikalische Poesie erlebte man auch Dichtungen des Orients und der wilden Völker. Man betrachtet sie als „darstellende" Kunst. Von der Poesie der wilden Völker weiß Herder einmal folgendes zu sagen: „Alle Gesänge solcher wilden Völker weben um daseiende Gegenstände, Handlungen, Begeben-

[1]) Von und an Herder (Herder an Nicolai) Hg. v. Heinrich Düntzer und Ferd. Gottfr. v. Herder. Leipzig 1861. S. 333.

Digitized by Google

heiten, um eine lebendige Welt! Wie reich und vielfach sind da nun Umstände, gegenwärtige Züge, Theilvorfälle! Und alle hat das Auge gesehen! Die Seele stellet sie sich vor! Das setzt Sprünge und Würfe! Es ist kein anderer Zusammenhang unter den Theilen des Gesanges als unter den Bäumen und Gebüschen im Walde, unter Felsen und Grotten in der Einöde, als unter den Scenen der Begebenheit selbst. Wenn der Grönländer von seinem Seehundfange erzählt: so redet er nicht, sondern mahlet mit Worten und Bewegungen, jeden Umstand, jede Bewegung: denn alle sind Theile vom Bilde in seiner Seele. Wenn er also auch seinem Verstorbenen das Leichenlob und die Todtenklage hält, er lobt, er klagt nicht: er mahlt, und das Leben des Verstorbenen selbst, mit allen Würfen der Einbildung herbeigerissen, muß reden und bejammern"[1]). In gleicher Weise wird im Sturm und Drang das Volkslied empfunden. Herder glaubt, „daß Nichts in der Welt mehr Sprünge und kühne Würfe hat, als Lieder des Volkes, und eben die Lieder des Volkes haben daran am meisten, die selbst in ihrem Mittel gedacht, ersonnen, entsprungen und gebohren sind, und die sie daher mit so viel Aufwallung und Feuer singen und zu singen nicht ablaßen können." Als Beispiel führt Herder ein Jägerliedchen an:

„Wo aus? wo ein? du wildes Thier!
Alleweil bei der Nacht!
Ich bin ein Jäger, und fang dich schier, usw.
Bist du ein Jäger, du fängst mich nicht
Alleweil bei der Nacht!
Mein hohe Sprüng' die weißt du nicht, usw.
Dein hohe Sprüng', die weiß ich wohl,
Alleweil bei der Nacht!

Und sehen Sie, plötzlich, ohne alle weitere Vorbereitung erhebt sich die Frage: Was hat sie an ihrem rechten Arm? und plötzlich, ohne weitere Vorbereitung die Antwort:

Nun bin ich gefangen, usw.
Was hat sie an ihrem linken Fuß?
Nun weiß ich, daß ich sterben muß!

und so gehen die Würfe fort, und doch in einem so gemeinen, populären Jägerliede!"[2]) Darstellung des Gehaltlichen sieht die junge Generation in der Form des Volksliedes. Gegen die Balladen und Romanzendichtung des Klassizismus wendet sich Bürger mit den

[1]) W. V. 196 f.
[2]) W. V. 186 f.

Digitized by Google

Worten: „Da regte sich kein Leben! Kein Odem! Da ist kein glücklicher Wurf! kein kühner Sprung, so wenig der Bilder, als Empfindungen! Nirgends etwas Aufrührendes, so wenig für den Kopf, als für's Herz!“[1]) Lessing dagegen will eine lobende Feststellung machen, wenn er bei Gleims Preußischen Kriegsliedern von einer „gehorsamen Begeisterung“ spricht, „die sich nicht durch wilde Sprünge und Ausschweifungen zeigt, sondern die wahre Ordnung der Begebenheiten zu der Ordnung ihrer Empfindungen und Bilder macht.“

Die Romantik empfand die Volkslieder wiederum als Naturpoesien, die den Gehalt in der Form sprechend machen. So bemerkt Josef Görres anläßlich des „Knaben Wunderhorn“: „Wie das Feuer von Natur die Pyramidenform liebt und das Wasser die Kugelform und ohne vorher gegangene geometrische Konstruktion, beide in ihre eigentümliche Gestalt sich fügen, so nehmen auch die Affekte von selbst die spezifische Formierung an, und in dem Kunstwerk ist durch dieselbe Notwendigkeit, die es hervorgebracht, auch das Band zwischen Form und dem innewohnenden Geist geknüpft. Gesang und Tonfall und das Wort und Klanggewebe, was man sonst wohl als die Poesie äußerlich ansieht, ist ihr in Wahrheit hier innerlich eingeboren, oder die Poesie ist vielmehr ununterscheidbar, mit ihnen verwachsen wie Leib und Seele im organischen Leben“[2]).

Bei der Ausdrucksnatur der Sprache, wie sie der Sturm und Drang erlebte, war es folgerichtig, daß man ein besonderes Gewicht auf eine sinnausdrückende Deklamation zu legen begann. Wachrufer, Multiplikation des Sprachausdrucks, Tonwerdung des Klangsinnes ist sie, was im tiefsten Zusammenhang mit der Erfassung der Welt durchs Ohr steht. Klopstock schreibt einige Zeilen über die Deklamation[3]). Sie ist ihm von der Sprache untrennbar, diese ohne sie nur eine Bildsäule und kein Lebewesen. „Liest man bloß mit dem Auge, und nicht zugleich mit der Stimme, so wird die Sprache den Lesenden nur dann gewissermaßen lebendig, wenn er sich die Deklamation hinzudenkt“[4]). An einen ausländischen Vorleser richtet er die Worte: „Eben der Ton für jedes Gedicht?“[5]) Ein andermal

[1]) Bürgers sämtl. Werke. Göttingen 1844. III. 178.

[2]) Josef von Görres ausgew. W. und Br. Hg. v. Wilhelm Schellberg. Kempten und München 1911. I. 351.

[3]) W. XIV. 311 f. vgl. XII. 340.

[4]) W. XIV. 312.

[5]) W. XII. 355.

Digitized by Google

erklärt er: „Wenn man bei Vorlesung der Gedichte die Leidenschaft recht ausdrücken will; so kann dies nicht anders als durch eine gewisse Lenkung der Stimme nach dem Gesange geschehen“ [1]). Als den zweiten Wunsch des Dichters, der für denkende Leser geschrieben hat, bezeichnet es Klopstock, daß sie die Geschicklichkeit des richtigen Lesens besäßen [2]). Bürger gesteht, daß Deklamation die Hälfte der Wirkung bei seiner Lenore ausmache [3]). Mit seiner Darlegung über die Deklamation im achten Stück der Hamburgischen Dramaturgie hebt Lessing die umzirkelte französische Versform aus ihren Grenzen und in den reißenden Fluß des Sturms und Drangs hinüber. Mannigfaltigkeit des Deklamationsflusses, Musikalität, Nachdruck des Tones im Sinne affektischer Inhalte gegenüber der gleich- und eintönigmachenden genau geteilten Alexandriner-Deklamation fordert Lessing. Er sagt: „Wenn wir einen Perioden von mehreren Gliedern als ein besonderes musikalisches Stück annehmen, und die Glieder als die Takte desselben betrachten, so müssen diese Glieder, auch alsdann, wenn sie vollkommen gleicher Länge wären, und aus der nämlichen Anzahl von Silben des nämlichen Zeitmaßes bestünden, dennoch nie mit einerlei Geschwindigkeit gesprochen werden. Denn da sie weder in Absicht auf die Deutlichkeit und den Nachdruck, noch in Rücksicht auf den in den ganzen Perioden herrschenden Affekt, von einerlei Wert und Belang sein können; so ist es der Natur gemäß, daß die Stimme die geringfügigeren schnell herausstößt, flüchtig und nachlässig darüber hinschlüpft; auf den beträchtlicheren aber verweilt sie, sie dehnt und schleift, und jedes Wort, und in jedem Worte jeden Buchstaben uns zuzählet. Die Grade dieser Verschiedenheit sind unendlich; und ob sie sich schon durch keine künstliche Zeitteilchen bestimmen und gegeneinander abmessen lassen, so werden sie doch von dem ungelehrtesten Ohre unterschieden, sowie von der ungelehrtesten Zunge beobachtet, wenn die Rede aus einem durchdrungenen Herzen und nicht bloß aus einem fertigen Gedächtnis fließt. Die Wirkung ist unglaublich, die dieses beständig abwechselnde Mouvement der Stimme hat; und werden vollends alle Abänderungen des Tones, nicht bloß in Ansehung der Höhe und Tiefe, der Stärke und Schwäche, sondern auch des Rauhen und Sanften, des Schneidenden und Runden, sogar des Holprichten

[1]) W. XV. 260.
[2]) W. XV. 18.
[3]) Strodtmann I. 132.

Digitized by Google

und Geschmeidigen, an den rechten Stellen, damit verbunden: so entsteht jene natürliche Musik, gegen die sich unfehlbar unser Herz eröffnet, weil es empfindet, daß sie aus dem Herzen entspringt, und die Kunst nur insofern daran Anteil hat, als auch die Kunst zur Natur werden kann." Diese Ansicht über die Deklamation könnte ebensogut ein Stürmer und Dränger geschrieben haben. Sie geht mit der seit Klopstock gemachten Unterscheidung von langsamer und schneller Versbewegung und dem dadurch hervorgerufenen musikalischen Ausdruck parallel. Henry Home stellt im Sinne des Sturms und Drangs als Deklamationsregel auf: „The only general rule, that can be given for directing the prononciation, is, to sound the words in such a manner as to be imitate te things they signify" [1]). Besondere Berücksichtigung fand die Deklamation in Engels Mimischen Ideen. Die Deklamation hat dem Leidenschaftsgang „analog" zu sein; der Gebrauch der Stimme muß jeder Leidenschaft nach Stärke und Schwäche, Höhe und Tiefe, Modulation und Bewegung angemessen sein. „Freude hat . . . einen zwar raschen und lebhaften aber doch sanften und leichten Ideengang; und dieser Analogie gemäß, wie anmutig gleiten und rollen ihr, wenn sie in Worte ausbricht, die Töne! wie viel muntere Kraft, ohne Mühe und Anstrengung, zeigt sich in der gemäßigten Stärke der Stimme, und in dem längern Aushalten des Atems! — Zorn hat, wegen innerlicher Erhitzung nur einen sehr kurzen Athem; aber wie schnell wird dieser Atem, so oft er verhaucht, wieder ersetzt, um die Worte mit eben der Geschwindigkeit hinzuströmen, womit die Seele ihre Gedanken entwickelt!" [2])

Das formabstrakte Griechentum, wie es Winckelmann offenbar gemacht und Lessing noch vertrat, die unpersönliche Abstraktheit der klassizistischen Welt wird vom Individualismus des Sturms und Drangs in kraftbewußte Lebendigkeit und Ausdruck verwandelt. Zum plastisch-ausdruckslosen Formschönen Winckelmanns und den Begriffsregistern klassizistischer Typik bildet das sprachlich-musikalische Ausdrucksprinzip des Sturms und Drangs den Gegenpol. Zwei antithetisch gegenüberstehende Kunstwelten spiegeln sich in den ästhetischen Anschauungen des Klassizismus Winckelmanns und Lessings einerseits, des Sturms und Drangs andererseits. Der Klassizismus ersah Gehalt und Form in gedanklicher Konstruktion, was eine Ablösung vom Lebendig-Wirklichen zur Folge hatte. Der

[1]) Elements of Criticism. The sixth Edition, Edinburgh 1785 II. 94 f.
[2]) Schr. VIII. 145 f.

Digitized by Google

Stürmer und Dränger öffnet der Welt gegenüber wieder sein Herz, wird naturnah, gefühlsselig. Die Aufgabe und Tat der neuen klassischen Richtung war es aus dieser allbeseelten individualistischen Natur und Welt des Sturms und Drangs zur Körperlichkeit, zur Raumgestalt vorzudringen. Die Frage ist, wie weit Goethe und Schiller die Allnatur der nachklassizistischen Zeit beibehalten und zur Gestalt gerinnen lassen konnten. Dies sollten die Entscheidungen Goethes und Schillers im Problem des Charakteristischen lichtvoll offenbaren.

III. Klassik.

Im Jahre 1797 kamen Goethe und Schiller mit einem andern Griechentum als dem von ihnen vertretenen in Berührung. Sein Verkünder war der aus Rom nach Deutschland zurückgekehrte Kunsthistoriker Aloys Hirt, den Goethe seit der Italienreise zu seinen Bekannten zählte.

Goethe wollte Hirt als Mitarbeiter für Schillers Horen gewinnen. Im siebten Stück des Horen-Jahrganges von 1797 veröffentlichte dieser seinen „Versuch über das Kunstschöne". Darin stellt Hirt als Hauptgrundsatz des Kunstschönen die „Charakteristik" auf. Er sagt: „Unter Charakteristik verstehe ich nämlich jene bestimmte Individualität, wodurch sich Formen, Bewegung und Geberde, Miene und Ausdruck — Lokalfarbe, Licht und Schatten, Helldunkel und Haltung — unterscheiden und zwar so, wie der vorgelegte Gegenstand es verlangt[1]). Damit war die Möglichkeit einer Zertrümmerung klassisch-schöner Formgeschlossenheit gegeben, wenn der Gegenstand ein unidealer, tragisch-bewegter oder lustverzerrter war. In diesem Sinne brachte denn auch der nächste Aufsatz Hirts über Laokoon für den aufgestellten ästhetischen Grundsatz den näheren Beleg. Nicht die edle Einfalt und leidbezwingende Heiterkeit, wie Winckelmann und nicht Schönheit wie Lessing wissen wollte, zeigt sich am Laokoon. Vielmehr der höchste Ausdruck wurde gebildet, Laokoon im Todeskampf ringend dargestellt. Keine Milderung in der Form hat stattgefunden. „Wäre die Absicht des Künstlers gewesen, einen gemilderten Ausdruck, ein Seufzen auf dem Gesichte Laokoons zu bilden: so müßte man in der Bewegung sowohl als der Dehnung der Glieder eben diese Milderung erblicken. Allein in dem ganzen Akte von der Scheitel bis zur Zehe ist eine

[1]) Horen 1797. 7. Stück. S. 34 f.

Digitized by Google

Anstrengung verbreitet, die das höchste Naturvermögen in vollster Empörung ausdrückt, und die sich nur nach lange versuchtem Widerstreben und schon erschöpften Kräften in dem verzweiflungsvollstem Ringen zwischen Leben und Tod denken läßt. Man sehe nur das Sträuben der Haare und des Barts, die tiefzurückgezogenen Augapfel, das fürchterliche Zusammenpressen der Stirne, das Zucken in den Nasenmuskeln und Wangen: Kein Schmerz, kein Widerstreben, kein Entsetzen kann den Ausdruck schrecklicher mahlen: Laokoon schreit nicht, weil er nicht mehr schreien kann. Der Streit mit den Ungeheuern beginnt nicht, er endet: kein Seufzen erpresst sich aus der Brust, es ist der erstickende Schmerz, der die Lippen des Mundes umzieht und der letzte Lebenshauch scheint darauf fortzuschweben. Das Krampfartige, die höchste Spannung zeigen sich in allen Gliedern. Der Kampf hat die äußersten Kräfte des Elenden erschöpft, nicht der Biß der Schlange tödtet ihn langsam, mächtiger schon als das Gift wirkte das Entsetzen, das kraftlose Widerstreben, der Anblick seiner ohne Rettung verlorenen Kinder. Das Geblüt, welches mit voller Empörung gegen die äußern Theile dringt und alle Gefäße schwellend machet, stocket den Umlauf und verhindert das Einathmen der Luft: die Lunge, durch die Häufung und gedrengte Cirkulation des Blutes wird immer gedehnter; das äzende Gift von dem Biße der Schlange hilft die heftige Gärung beschleunigen; eine erstickende Pressung betäubt das Gehirn, und ein Schlagfluß scheinet den Tod plötzlich zu bewirken“ [1]). Über sein Prinzip der Charakteristik führt Hirt weiterhin noch aus: „In allen Werken der Alten ohne Ausnahme, sowohl in Ruhe, als Bewegung und Ausdruck zeiget sich die Individuellheit der Bedeutung — Charakteristik. — Dieser waren alle übrigen Gesetze untergeordnet in jeder Vorstellung, in jeder Figur. Ein Gott ward als Gott, der Held als Held, der Mensch als Mensch gebildet, soll ein Gott thätig sein, so läßt ihn der Künstler handeln: der Held ist in allen Graden der Menschheit thätig und leidend und ebenso der Mensch. Jede Bewegung, jede Leidenschaft, jede Form ist bei ihm individuell für jeden Charakter. Auf dieß arbeitet die alte Kunst; hierin setzten die Künstler die Vollkommenheit ihrer Werke, und das Wesen des Kunstschönen. Jeder Gott hat seine bestimmten Formen bis in die individuellsten Teile vom schönen Apoll und Merkur an, bis auf den ungestalten Vulkan und Pan: von Neptun und Bacchus an bis auf den hornhäutigen Triton und den glazköpfigen, schwammfleischigten, behaarten

[1]) Horen 1797. 10. Stück. S. 8 f.

Digitized by Google

Silen: von der Venus und Diana an, bis auf die Schlangenhaare der Gorgonen und Furien, die gefiderten Beine der Syrenen und die Pferdegestalt der Centaurinen. Die Heroen unterscheiden sich durch Form und Stellung ebenso unter sich: als sie einerseits von den Göttern, andrerseits von dem Menschen unterschieden sind. Mit den Bildnissen hat es die nämliche Bewandtniss: der Grieche, der Römer, der Barbar erscheint mit seinen individuellsten Charakterzügen, die ihn sogleich ankündigen — vom schönen Alcibiades bis auf den häßlichen Socrates, den alten blinden Homer, den ungestalten Aesop. Der Schedel der Barbaren und so auch ihr Körper ist unedler gebaut; die längern Haare hängen in struppichten Massen um den Kopf, der Bart ist schmutzig. — Das entstellte Alter erscheinet in beiden Geschlechtern im dürren Knochenbau, mit eingebogenen Knieen und vorgesenktem Haupte, mit runzlichter Haut über dem Körper, mit vorliegenden Adern, mit schlappen Brüsten. „In Bewegung und Ausdruck waren die Alten ebenso genau als in der Charakteristik der Formen. Jede Figur hat die Bewegung, welche ihr in den gegebenen Umständen zukommt; jede hat den Ausdruck, welchen die vorgeschriebene Handlung oder Leidenschaft erfordert ohne gemilderte Grenzen[1]). Dem Prinzip Winckelmanns von der Einfalt und Ruhe gesteht Hirt nur Berechtigung zu, wenn der Gegenstand eben Ruhe verlangt[2]).

Er bleibt zeit seines Lebens seinem Grundsatz der Charakteristik getreu. Noch in seiner „Geschichte der bildenden Kunst bei den Alten", die im Jahre 1833 erschien, vertritt er seine Anschauungen unverändert. Wie weit Hirts Kunstgrundsatz von einer Identifizierung mit wirklichkeitsunmittelbarem Naturalismus entfernt ist, ist aus einer Besprechung des Goethebildes von Bury durch Hirt ersichtlich. „Ein Portrait in seiner einfachen, alltäglichen Wahrheit dargestellt, kann immer auf den Beifall eines jeden rechnen, welcher, aus Mangel einer höheren Ausbildung seines Kunstsinnes, an den Künstler keinen Anspruch macht, als daß er ein sorgsamer Nachahmer des darzustellenden Gegenstandes sei und dem Bildnisse so wenig wie möglich von der eigenen Darstellungskraft beimische. Selbst dem Kenner können solche Portraite nicht mißfallen. Es ist die Stufe, welche jeder Künstler zuerst und früh betreten haben muß, wenn Freiheit seine späteren Werke krönen soll." Gegen solche Naturwirklichkeit und gegen das Schönheitsideal stellt Hirt

[1]) Horen 1797. 10. Stück s. 12 ff.

[2]) Ebd. 17 f.

Digitized by Google

sein Prinzip der Charakteristik. „Der Künstler, welcher sich eine strenge Charakterisierung zum Zweck macht, dringt mit seinen Augen überall tief in die Natur. Kein Schönheitsprinzip, kein Lieblingsideal führt seine Phantasie irre. Er strebt nach dem Bedeutsamen in jeder Form; er liest in jeder Miene, in jeder Gebärde. Er trennt das Charakteristische an jedem Gegenstande von dem Zufälligen; und indem er letzteres bald vernachlässigt, wegläßt, bald ganz anderes modifiziert, so tut er es bloß, um ersteres mehr vorspringen zu lassen [1])".

Hirts Kunstgrundsatz der Charakteristik nimmt Bezug auf das Verhältnis von Inhalt und Form [2]). Hegel hat dies bereits erkannt, wie die Einleitung in seine Ästhetik zeigt: Das Kunstgesetz des Charakteristischen bezieht sich auf Inhalt und Darstellung des Inhalts, „indem es fordert, daß alles Besondere in der Ausdrucksweise zur bestimmten Bezeichnung ihres Inhalts diene und ein Glied in der Ausdrückung desselben sey. Die abstrakte Bestimmung des Charakteristischen geht also auf die Zweckmäßigkeit des Besonderen aus, den Inhalt, den es darstellen soll, herauszuheben" [3]). Der Inhalt soll, ob er nun schön oder furchtbar ist, von der Form zum Ausdruck gebracht, nicht in dauernde Formschönheit versetzt werden. Die Form soll sich in Bewegung ergehen, wenn ihr Inhalt bewegt ist. Das Innere soll sich im Äußern zeigen, ist Hirts eigentliche Meinung. „Jedem äußern Ausdruck korrespondiert ein Affekt in der Seele: wenn aber der Künstler den äußern nicht markiert, wie kann man den innern erraten?" schreibt Hirt im Nachtrag über Laokoon [4]). Der Inhalt des Kunstwerks soll in seinem jeweiligen zeitlichen Dasein ausgedrückt werden. Man hat bisher zu gern die Ausdruckslehre Hirts durch die Beurteilung Goethes gesehen und ihr eine Eigenberechtigung gegenüber klassischer Formschließung gewöhnlich verweigert. Es ist aber ungerecht und kurzsichtig, klassische Schönformung zum Richtmaß aller Bewertung zu machen. Denn die Ausdruckskunst hat ihren Ursprung ebenso wie die klassische Kunst in einem Grundwillen des menschlichen Geistes. Der Sturm und Drang und die Romantik ist wie die Gotik und der Barock Zeuge dieses ewig menschlichen, antiklassischen Triebes. Der junge Goethe nannte die ausdrückende Kunst wie Hirt die charakteristische

---

[1]) Das Bildnis von Goethe, gemalt von F. Bury. Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks. Berlin 1800, S. 232 ff.

[2]) Fritz Strich: Deutsche Klassik und Romantik 109.

[3]) Gg. Friedr. Wilh. Hegels Werke. Berlin 1832 ff. X. 24 f.

[4]) Horen 1797. 12. Stück, S. 26.

Digitized by Google

und ihm galt sie als die einzig wahre. Als er den Weg zur klassischen Vollendung gegangen war, stellte er als höchste Forderung Maß und Schönheit der Form auf. Schiller ging in seiner Produktion mit der Abgelöstheit der Form vom Inhalt sogar so weit, daß er sich mit dem Wallenstein und der Maria Stuart Gegenstände erkor, die für ihn nicht das geringste menschliche Interesse besaßen, wie er selbst bezeugt. Die Wirkung sollte allein von der schönen Form ausgehen. Für Heinrich von Kleist aber war es Notwendigkeit, daß er, gemäß seiner innern maßlosen Seelenstürme, Gegenstände ergriff, in die er seine ganzen Erschütterungen ungeschwächt legen konnte. „Wir suchen nach einer Begebenheit, die charakteristisch zu unserer Empfindung, die wir ausdrücken wollen, stimmt, und wenn wir sie gefunden, haben wir den Gegenstand der Kunst gewählt", sagt ein romantischer Künstler: Philipp Otto Runge[1]). Die Romantik bringt dann wie der Sturm und Drang auch den Gehalt in Laut und Vermaß zum Ausdruck.

Mit gleichem Recht wie der junge Goethe und der Sturm und Drang spricht jetzt Hirt von einer charakteristischen Kunst. Kam es Goethe als Künstler auch auf die gefühlsdurchdrungene Seelenlage des schöpferischen Menschen an, so hält sich Hirt als ausdrucksforschender Kunstkenner an die Bildwerke, ohne nach dem vorangegangenen Erlebnis des schaffenden Geistes zu fragen. Wohl ruft er einmal den modernen Künstlern zu: „Ihr wollt Kunstwerke haben wie die Griechen — nun so lernet auch fühlen und denken wie sie"[2]). Der junge Goethe und Hirt kommen zu einem gleichen Resultat: zur gehaltstransparenten Individualform des Kunstwerkes.

Herder, der in seinen wissenschaftlichen Erkenntnissen durchwegs von einem neuen, antiklassizistischen Lebensgefühl geleitet wurde, ist der erste gewesen, der für die gehaltausdrückende, individuell charakteristische Kunst im Sinne Hirts eingetreten war, obwohl dies für Hirt selbst nicht erkennbar wurde, da er den Verfasser der Kritischen Wälder in der Vorrede zu seiner „Geschichte der bildenden Kunst bei den Alten" unter die Verteidiger des „objektivem Schönen" rechnet. Es bedeutete den ersten Anprall des individuell gerichteten Kunstwillens des Sturms und Drangs gegen die einförmige Schönheits- und Formgesetzlichkeit des Klassizismus, als Herder im ersten Kritischen Wäldchen festgesetzt hatte, daß der Mangel, die Grenzen, nicht aber das Wesen der

[1]) Philipp Otto Runge: Hinterlassene Schriften. Hamburg 1840 f. I. 12.
[2]) Böttiger Briefe 88. Sächsische Landesbibliothek, Dresden.

Digitized by Google

Kunst es verlangten, die Personen in Bildhauerwerken mehr eigenschaftstypisch als individuell auszudrücken. Die „Plastik“ ließ dann aber auch diese Ausnahmetypen restlos als seelenbegabte Individuen erstehen. Herder konnte aber nicht dauernd auf antiklassizistischem Standpunkte beharren. Für ihn verdichtete sich die seelenbewegte Individualfülle der Sturm- und Drangwelt zur bestimmten Deutlichkeit und Einförmigkeit. Sie ordnet sich ihm zu einer abstrakten, körperlosen Typenreihe. In den „Briefen zur Beförderung der Humanität“ weiß er jetzt (1795) zu sagen, daß die Griechen im Kinde die Kindheit dachten und bildeten, im Jünglinge den Frühling des Lebens, im Manne den Göttersohn voll Selbstgenuß in Kraft und Würde [1]). „Die Griechen erfanden und vollendeten Ideale; sie schuffen Classen der Menschheit, und trennten ab, was nicht zu ihr gehöret. Damit bildeten sie den reinen göttlichen Begriff unseres Geschlechts zart und vielseitig aus“ [2]). Ähnlich betont Herder in der „Kalligone“ begriffliche Abstraktionsbildungen. „Nicht etwa nur krüppelhafte Kinder verunzieren die Kindheit; in der Kindheit selbst ist ein Punkt, wo das Kind am schönsten Kind ist. Ein gleiches ist's mit jedem Alter in beiden Geschlechtern. Diesen Punkt zu finden konnte einer Kunst nicht gleichgültig seyn, die den für's Angedenken günstigsten Augenblick der Lebenshora verewigen wollte“ [3]). Jetzt bedeutet für Herder die Gestalt, was sie ist, stellt ihre Idee dar. Die Gestalten der Bildhauerei werden als Personifikationen zeitloser Ideen gefaßt. „Ein kleines Spielwerk durch Attribute, Symbole oder gar durch eine Beischrift erschöpft die Sache nicht; die ganze Gestalt spreche bedeutend. Und sprechen nicht so alle hohe Göttergestalten? Der König des Himmels, Vater der Götter und Menschen, wie er jetzt dasitzt auf seinem Thron, zu seinen Füßen der Adler. Milde ist der Blick seines erhabenen Hauptes, Weisheitsvoll seine Stirn, mächtig sein Wink, der Himmel und Erde beweget. Sein Blitz drohet; aber die andre Hand führt den Stab des Hirten der Völker. Wer sich ihm nahete, wer bittend seine Knie berührte, verstand den Künstler. So spricht Pallas in ihrer stillerscheinenden Gestalt, die aus Jupiters Haupt sichtbar gewordene Tochter, seine Macht und Weisheit, seine ganze starkmüthige Gesinnung. So die Meergebohrene Göttin, die Gestalt der Schönheit, gehüllt in Liebreiz, in Schaam, Zucht und Anmuth. Der

[1]) W. XVII. 252.
[2]) W. XVII. 368.
[3]) W. XXII. 172.

Digitized by Google

Heldenjüngling Apollo und die Heldenjungfrau Diana, Grazien und Musen, Merkur und Amor. — Jede Gestalt bedeutet ihre Idee, sie durch sie sprechend, natürlich“ [1]). Nicht mehr auf individuelle Bedeutsamkeit, wie am Eingange des Sturms und Drangs in den Kritischen Wäldern und in der „Plastik“ sieht Herder. In der griechischen Kunst glaubt er nun „Gedankenformen“ dargestellt. „Diese Formen ordnete, reinigte sie, und stellte sie selbst in deutlichen ewigen Begriffen dem Augen jedes Sehenden für alle Zeiten dar, in welchen sich Menschheit in diesen Formen genießt und fühlet, in welcher Menschheit nach diesen Formen wirket“ [2]).

Betrachtet man den Umschwung in Herders Kunstanschauungen, wie er sich seit dem Sturm und Drang zu rein abstrakter Typenhaftigkeit hin vollzieht, so ist leicht zu begreifen, wie Herder in Italien die Proklamierung des Individuell-Charakteristischen und der ausdrückenden Formdynamik in Hirts Laokoonaufsatz ablehnen mußte [3]). Individuellheit und damit seelenhafte Bestimmtheit in Ausdruck und Situation war die Forderung Hirts schlechthin. Für allgemeine unindividualisierte Verhältnisse hatte er keinen Blick. So berichtet er einmal in einem (ungedruckten) Brief vom 18. November 1797 an Carl August Böttiger: „Mit der Copie der Aldobrandinischen Hochzeit bin ich nicht zufrieden. Ich sah sie noch neben dem Original aufgestellt . . . Ich sehe eine Hochzeit und weiter nichts; und nichts ist vorhanden, was das Bild zu der Hochzeit eines Peleus oder eines andern machte. Es ist nichts, als Hochzeit im ausgedehntesten Sinne des Wortes“ [4]). Oder in einem Aufsatz über die Berliner Gemäldeausstellung von 1797 urteilt Hirt, daß der Katalog sage, Mdm. Baranius sei als Ariadne auf Naxos gebildet, „aber was charakterisiert sie als solche? Die attitude kann jedem andern Sujet ebenso natürlich seyn“ [5]). Zu Goethes Laokoon-Aufsatz bemerkt Hirt, ob sich denn, da Laokoon ohne Priesterkleidung gebildet sei, vermuten ließe, der Künstler habe seinen Gegenstand nur so allgemein gezeigt. Er ist der Meinung, daß „je mehr sich die Kunst vom Beiwesen entblöset, desto mehr der Künstler gezwungen ist, durch Individualisierung der Form, der Bewegung und des Ausdrucks seinen Gegenstand anschaulich zu

[1]) W. XXIII. 315.
[2]) W. XVII. 344.
[3]) Herders Reise nach Italien. Hg. v. Heinr. Düntzer und Ferd. Gottfr. v. Herder. Giessen 1859. S. 273.
[4]) Böttiger Briefe 87. Sächsische Landesbibliothek, Dresden.
[5]) Böttiger Briefe 88. Sächsische Landesbibliothek, Dresden.

Digitized by Google

machen“ [1]). Hirt hätte Herders Typenlehre abwehren müssen. Dies geschah allerdings nicht, jedoch nimmt Hirt Anlaß seine Gegenmeinung aufzustellen, als Carl August Böttiger in seinem „Andeutungen zu vier und zwanzig Vorträgen über die Archäologie“ (Dresden 1806) vier weibliche Typen angenommen, nämlich die Jungfrau in der Diana, die Matrone in der Juno, die Hetäre in der Venus und die Männin in der Minerva [2]). „Ich gestehe,“ schreibt Hirt im „Freimüthigen“ [3]), daß dies für mich zu neu und zu hoch ist“.

Hirts historische Kunstbetrachtung unterscheidet sich grundsätzlich von der Winckelmanns. Hatte dieser in der Erreichung der schönsten Form und im bedingungslosen Maße den Gipfel griechischer Plastik gesehen, so erblickt ihn Hirt in der Vollkommenheit der Seelensprache durch den Körper. Das erste Alter der Kunst vermag nach ihm seine Objekte durch Gestalt und Stellung wenig, durch Gebärde und Miene jedoch gar nicht zu individualisieren. Kaum kann man das Alter von der Jugend, den Mann vom Weibe unterscheiden. Das zweite Stadium der Kunst zeigt sich gelehrter in den Gestalten, natürlicher in Stellung, die Formkenntnis nach der Natur des zu bildenden Gegenstandes entwickelt sich: die Stellung fängt an, sich nach der Bedeutung zu verändern. „Das dritte Alter sucht sich durch mimische Geberden zu versinnlichen, bringt in die Gesichtszüge unterscheidende Mienen: und individualisiert selbst den Ausdruck leidenschaftlicher Affekte. Das Costum, das sich in den ersten Altern ohne Unterschied zeigte, ändert und eignet sich für jeden Gegenstand — in Stoff und Schnitt: in das Verhüllen wie das Enthüllen wird Bedeutung gelegt: der Faltenwurf wird nicht bloß wahr und natürlich, sondern auch unterscheidend und bezeichnend.“ Jetzt sind keine Attribute mehr nötig. „Ein Theil der Gestalt, ein Auge, die Anordnung der Haare, ein Bein, eine Stellung, ein Stück Gewand, kurz jeder Theil wird individuell bezeichnend. Die Geberde äußert eine bestimmte Absicht, aus den Mienen spricht der Affekt zu der Empfindung.“ „Jede Figur besitzt die Würde, das Hohe und Schöne, oder das Rohe, Mißgestaltete, was sie als besonderes Individuum kennzeichnet. Ebenso zeigt sich durch alle Grade von bedeutender Individualisierung die Gebärde und Miene“. Jede Stellung und Geberde ist motiviert: der Affekt spricht aus dem Gegenstande und dem Gegenstande

[1]) Nachtrag zum Laokoon. Horen 1797. 12. Stück S. 19.
[2]) S. 82 ff.
[3]) 1806 Nr. 181.

Digitized by Google

angemessen [1]). Nicht deshalb besitzen das erste und zweite Alter der plastischen alten Kunst weniger Vollkommenheit, weil sie noch keine Schönheit und selbstgenugsame, vollendete Form kannten, sondern weil sie im Gegensatz zur höchsten Kunststufe weniger im Stande waren individuell zu gestalten, d. h. seelischen Ausdruck und Bewegung durch den Körper, Inneres durch Äußeres sprechen zu lassen. Für die Auffassung einer allmählichen Belebung der Statuen durch das gehaltvolle Innere kann Hirts pantomimische Tanzdichtung „Dädalus und seine Statuen" (Berlin 1802) gleichsam symbolisch stehen, da hier leblosen Gestalten zum Leben verholfen wird.

Eine interessante Auswirkung fand Hirts aller Schönheit der Form abholde Entwicklungstheorie der Kunst in einem (bisher ungedruckten) Briefe an Böttiger vom 27. Februar 1801. Böttiger hatte „die Furienmaske im Trauerspiele und auf den Bildwerken der alten Griechen" (1801) mit einander verglichen und zu beweisen versucht, daß die äschyleischen häßlichen Furien durch die bildende Kunst schöner gestaltet wurden [2]). Hirt entgegnet: „Äschylus mag sich seine Furien noch so gräulich gedacht und die Künstler seiner Zeit noch so ekelhaft vorgestellt haben: was läßt sich hieraus für ein Kunstprincip folgern, wenn die Furien der späteren Kunst nicht mehr so verzerrt und scheußlich aussehen, sondern vielmehr in erhabenen Gestalten, — in großen Formen erscheinen? — recht überlegt und betrachtet — nichts! Geschah in dieser Rücksicht im Alterthum was anders als was in der neuen Kunst bey ähnlichen Kunstobjekten geschehen ist? — Nehmen Sie z. B. die Teufelsgestalten — Höllenszenen — von den Mahlern des 14., 15. Jahrhunderts, oder die niederländischen des 16. Jahrh. noch — wie abentheuerlich, und abscheulich! Sehen Sie aber nur die Teufelsgestalt des Michelangelo und Andern: wie erhaben! wie groß! — und that dies Michelangelo aus einem Schönheitsprincip? Nein. — Aber er dachte sich die Teufel wie ein jeder sich dieselben deuten muß: der sie unter dem Bild gefallener Engel und mächtiger Wesen denkt, die stolz und ränkevoll nie rasten, ihr Reich auf Unkosten ihres Stürzers zu mehren: — die herumgehen wie der Löwe, und flink sind wie die Winde usw. Äschylus und sein Zeitalter mochte

[1]) Bemerkungen über einen Aufsatz in der Allgemeinen Literaturzeitung von Jena ... Eunomia 1801 S. 318 ff.

[2]) Carl August Böttigers Kleine Schriften. Hg. v. Julius Sillig. Dresden und Leipzig 1837. I. 228 ff.

Digitized by Google

sich demnach seine Gorgonen, Furien, und Harpyen denken wie er wollte: dem kommenden Zeitalter war deswegen nicht vorenthalten, diese Objekte sich anders, und zwar besser — nemlich in erhabener großer, und mächtiger Gestalt und daher umso furchtbarer zu denken. — Und wer zweifelt daran, daß eine Medusa Rondanini nicht schreckbarer aussieht, als die grinsende zungenreckende Larven anderer Monumente von demselben Gegenstande? Dieses Grinsen, dieß Zungenrecken, diese Knochenmagernheit, dieß gefaltete Leder von Haut erwecket nicht Schrecken (nicht Ehrfurcht vor höhern Wesen) sondern Abscheu und Ekel. — Also nicht Schönheitsprincip war es, daß die alte Kunst diese Gegenstände in erhabener Gestalt, im Götterideal schuf, sondern das nie ruhende Bestreben der Kunst abstrakte Ideen durch Gestalten, — die ihnen entsprechen — zu versinnlichen. Kurz eine Furie des Äschylus ist noch keine Furie: es ist ein ekelhaftes Monstrum: erst die spätere Phantasie dachte sie würdiger, und so gieng sie auch in würdiger Gestaltung auf die bildende Kunst über. Des Künstlers Streben gieng immer auf Übereinstimmung der Form (der Gestalt) mit der Idee. Die Kunst deutet durch Gestalten: und ihr Höchstes ist, so bestimmt und individuell zu deuten wie möglich. Alle Monumente des Alterthums sprechen nur dieses Kunstprincip aus.“ Daß Hirt unter Idee nicht ein zeitlos Ruhendes, sondern den jeweiligen zeitlichen Gehalt meint, ergibt sich aus seiner Individualitätsforderung von selbst. Weiterhin schreibt Hirt an Böttiger: „Die Gestalt der Furien und Gorgonen ist nicht schön, sondern erhaben: ihr Ausdruck ist hohe Entrüstung, so wie es überirdischen Mächten zukommt, die schnellen Fußes göttliche Gerechtigkeit an Verbrechern üben. Schreckbarerer Ausdruck ist nicht denkbar: und es ist unglaublich, wie man beym Anblick einer Medusa — eine Charis denken kann — . . . Im Grunde aber, mein Freund, sind wir in der Sache einig. Sie nennen schön, was ich erhaben nenne: Sie nennen den hohen, furchtbaren Ausdruck lieblich, gemildert, weil Sie keine Laokoon-artige Verzerrungen, kein niedriges Grinsen erblicken, ich nenne aber alles dieß in meiner Kunstsprache dem Gegenstand angemessen — kurz Gestalt, Ausdruck, Haare, Kleidung, Schritt, Attributen bedeutend, weil sich nur unter einem solchen Bilde eine wahre Eumenide denken und dem Auge als solche individuell darstellen läßt. Woher und wozu? das Gemilderte, das Verschönerte? — Warum ein Kunstprincip mit Haaren herbeyziehen und anwenden wollen, wo der Künstler nur auf Charakterisierung denken durfte,

Digitized by Google

um sein Objekt zu bilden, wie er es gebildet hat? ja! wobey man mit Zuversicht behaupten kann, daß der Künstler sein Objekt verfehlt haben würde, wenn er ein Verschönerungs- und Milderungsprincip im Kopfe gehabt hätte“ [1]). Der Wandel der Gegenstandsvorstellung führte zu andern Ausdrucksformen. Verschiedener Gehalt bedingt bei Hirt verschiedene Gestalt.

Eine treffende kurze Darlegung seiner Kunstbetrachtung gibt Hirt einmal im „Freimüthigen“, wenn er bekennt: „Bisher betrachtete ich die körperlichen Formen in den Idealen der alten Kunst nur als Hüllen des Geistigen, oder als Symbole, wodurch ein gewisser geistiger Charakter ausgedrückt werden soll. Für mich gab es eben so viele Kunstideale, als Charaktere unter bestimmten Formen denkbar sind; und nach dieser Maxime schien mir, verfuhr auch die alte Kunst bei Aufstellung ihrer so mannigfaltigen und sehr verschiedenen Idealcharakteren. Ich wenigstens bin durch ein langfortgesetztes Studium der Antiken an dieses geistige Beschauen so gewöhnt, daß mir auch in der Natur die materielle Hülle immer bloß als Form des Geistigen erscheint, und daß ich mich durch letzteres hauptsächlich angezogen oder zurückgedrückt fühle“ [2]).

Bei Hirts ästhetischen Anschauungen handelt es sich wie bereits gesagt, um die Lösung des Formproblems von der Seite des geistigen Gehaltes her. Die Wechselbeziehung zwischen individuellen Inhalt und Form, die restlose Durchdringung und lebendige Beseelung der Form durch die inhaltliche Bedeutung nennt Hirt: Charakteristik. Er erfaßt wie der Sturm und Drang das Griechentum von seiner unharmonischen seelensprechenden Seite her. Es hat nichts zu sagen, daß Hirt wie ja auch der Sturm und Drang die Antike in einem ihrer wesenhaftesten Teile, dem apollinischen mißverstand. Hirts Sendung lag gerade darin, daß er in einer apollinisch gerichteten Epoche des deutschen Geistes ein anderes, ausdruckhaftes Griechentum aufdeckte. Keine scheinfrohe Formenstille spricht ihm aus der Antike, sondern ungebändigter rückhaltloser Ausdrucksdrang, keine freudig-ruhige Maßhaltung, keine große Geste im Affekte, sondern dynamisch bewegte Lust- oder Leidgebärde. Hirt bewegt sich unbewußt auf den Spuren des allfühlenden Sturm- und Drangeistes. Das Erlebnis des Sturms und Drangs war nicht augenhaft wie das des Klassizismus gewesen, der durch das Auge die Welt aufnahm oder wie dann Goethe durch das Auge die Gegenständlichkeit,

[1]) Böttiger Briefe 87. Nr. 22 vergl. Anhang II.
[2]) Freimüthiger 1806 Nr. 181.

Digitized by Google

Grenze und Form der Welt erfuhr. Herder schrieb dem Gefühle die Befähigung zu, die Seele in der Bildnerei aufzunehmen. Hirt tat dies allerdings nicht, trifft sich aber im entscheidenden Punkt mit Herder: beide wollen Seele lesen. Das Auge Hirts stellt gleichsam ein geistiges, fühlendes vor, einen inneren Sinn, der ihm das Ausdrückliche, Geistige, das Sprechende des Kunstwerkes offenbart. Dies macht seine Lehre auch so verwandt mit dem Formwillen der deutschen romantischen Zeit. Das Urteil Schillers über Jean Pauls Hesperus besitzt beispielsweise für seinen Dichter selbst, abgesehen von Schillers klassischen Bewertung, tiefe Wahrheit, wenn Hesperus als derjenige betrachtet wird, der voll guten Willens und herzlich geneigt ist, „die Dinge außer sich zu sehen, nur nicht mit dem Organ, womit man sieht". Für Jean Paul wog stets die innerliche Bewegtheit und Stimmungskraft mehr als äußere Gestalt und Form. An Goethe bewunderte Schiller aber den „beobachtenden Blick, der so still und rein auf den Dingen ruht".

Die Stellung Hirts zu Winckelmanns Griechentum, das höchste Formvollendung pries und der Formschönheit als besondere Eigenschaft die „Unbezeichnung" d. h. völlige Unbestimmtheit eines persönlichen und seelischen Gehaltes zusprach und die geringste individuell-ausdrückliche Gebärdung als bedeutende Wertminderung empfand, diese Stellung Hirts zu Winckelmann ist wie die Herders und des ganzen Sturm und Drangs bereits, eine wahrhaft polare: Hirt gibt wie Herder und der Sturm und Drang der physiognomisch stummen griechischen Heiterkeit und klassizistischen Abstraktionsewigkeit der Form Winckelmanns wiederum individuell bezeichnete Züge des Schmerzes und der Freude. Er setzt dem „geschmacklosen Wasser" Winckelmanns schmackhafte Essenzen zu und macht es damit wieder sauer und süss. Aus dem ewig leeren Meere Winckelmanns tauchen mit Hirt Inseln der Individuellheit auf.

Hirt trat in der Zeit der deutschen Klassik auf. Nun ist die Frage zu stellen, wie sich Goethe und Schiller zu Hirt einerseits und zu Winckelmann andererseits verhielten.

An Heinrich Meyer läßt Goethe am 14. Juli 1797 die Mitteilung abgehen, daß Hirts Aufsatz über den Laokoon „das Verdienst hat, daß er den Kunstwerken auch das Charakteristische und Leidenschaftliche als Stoff zuschreibt, welches durch den Mißverstand des Begriffs von Schönheit und göttlicher Ruhe allzusehr verdrängt worden war." Goethe erklärt sich gegen Winckelmanns alleiniges

Digitized by Google

Formprinzip. Er nimmt an, daß Mengs auf Winckelmann zu viel Einfluß gewonnen und ihn veranlaßt hat, die Schönheit unbedingt als Hauptgrundsatz der Kunst aufzustellen. Daß Schönheit als einziges Prinzip gilt, ist allerdings wahr, solange man sie auf den ganzen Begriff der Kunst ausdehnt, dagegen von höchst schädlicher Wirkung, wenn man sie engherzig auf die Formen allein einschränkt[1]). Zwischen Winckelmann und Goethe steht der Sturm und Drang mit seiner Naturdurchdrungenheit. Aus ihm steigt Goethe zur Raumgestalt und dringt zur Schönheit vor, kraft des idealistischen Auftriebs seiner deutschen Natur. Solcher Naturgrund, wie ihn Goethe vom Sturm und Drang empfangen hatte, fehlte Winckelmann. Seine Figuren bewegen sich auf einer tafelgleichen Fläche, die Goethes sind reliefmäßig gemeißelt. Heinrich Meyer ist, was ein alleiniges Schönheitsprinzip anlangt, mit Goethe einer Meinung, wie seine „Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen“ (Dresden 1824) ausweist. Meyer hält das bekannte Gemälde mit dem Jupiter und Ganymedes, womit Mengs Winckelmann getäuscht haben soll in seinen Anmerkungen zu Winkelmanns Kunstgeschichte für antik, weil er die Vorzüge dieses Werkes dem Können Meng's nicht zuschreiben kann, obwohl er ihm ein großes Vermögen zugesteht, schöne Formen zu zeichnen. Denn wie wäre es möglich, daß Mengs, dem man „mit Recht in seinen Köpfen die Schwäche des Ausdrucks und die Charakterlosigkeit vorwirft“ sich selbst auf einmal so weit übertroffen hätte, den wahrhaft vortrefflichen Kopf des Ganymedes zu bilden[2]). Nach Meyer wären die Figuren des Mengs im Sinne Winckelmanns unbezeichnet gewesen. Zu jener Behauptung Winckelmanns, daß Jupiter „mit einem immer heiteren Blick“ gebildet wurde[3]), setzt Meyer die Anmerkung, daß es mehr als wahrscheinlich sein dürfte, daß es davon Abweichungen gegeben habe.“ Nicht Abweichungen von der einmal angenommenen und gleichsam gesetzlichen Gestalt, sondern Abweichungen des Ausdrucks[4]). Auch keine Normalgestalt, wie sie Winckelmann aufgezeigt, kann jetzt Meyer, wie eine Anmerkung zur Geschichte der Kunst erläutert, brauchbar finden. Aus diesem Grunde verschließt er sich einer Messung der Glieder mittels Fußlängen. „Wenn es gälte einen Canon zu machen, d. h. ein Bild eines in allen Theilen wohlgestalteten Menschen, keine Nachahmung eines

[1]) Winckelmann und sein Jahrhundert. Hg. v. Goethe. Tübingen 1805, S. 445.
[2]) Winckelmanns Werke V. 485. Vergl. Goethes Italienische Reise: Zum 18. November 1786.
[3]) W. IV. 96.
[4]) Ebd. 315.

Digitized by Google

bestimmten Menschen, sondern einen allgemeinen Begriff menschlicher Gestalt, ohne eigentlichen Charakter, ohne Individualität, ja so viel es anginge ohne Bewegung; allsdann könnte der Kopf, der Fuß, oder auch ein anderes Glied zum eintheilenden Maßstab für's Ganze angenommen werden." Sobald aber Charakterbilder gestaltet werden, muß in den erforderlichen Teilen von Kanon abgewichen werden.[1]).

Gerade wegen seines alleinigen Formevangeliums leisten Goethe und Heinrich Meyer dem Winckelmannschen Form- und Schönheitsideal Widerstand. Durch Hirts Anregung war Friedrich Leopold Stolberg in Italien dazu gekommen, sich gegen ein unumschränktes Schönheitsprinzip zu erklären. Hätte Lessing, so meint er in seiner Reisebeschreibung, mehr Werke der alten Kunst gesehen, so würde er nie behauptet haben, daß die Griechen nur das Schöne dargestellt. Zwar kann auch eine Furie ihre schreckliche Schönheit haben, so wie sich auch Grazien mit Furchtbarkeit rüsten können. Die Alten hatten aber auch „fürchterliche Grazien." Manche ihrer Furien jedoch sind mit „scheußlicher Schrecklichkeit gerüstet". Solche Furien, der trunkne Silen in einer ekelhaften in der Natur vorübergehenden Handlung, der Marsyas, wenn er geschunden wird und andere derartige Bilder beweisen, daß die Alten, wenn auch selten „das Widrige scheußlich darstellten." Stolberg gelangt äußerlich betrachtet zu einer Art Verbindung der Lehren Hirts und Lessings, wenn er weiterhin sagt: „Das unverbrüchliche Hauptgesetz in der Kunst war und ist: nach der festesten Ergreifung der Wahrheit mit Inbegriff der poetischen Wahrheit zu streben. Wohl dem Künstler, wohl dem Dichter, welcher mit dieser Gesetzes Beobachtung die Wahl des Schönen und Edeln verbindet[2]).

Auch Goethe scheint durch seine Zustimmung zu Hirts Grundsatz und die Kritik an Winckelmanns alleiniger Formschönheit zwischen dem Charakteristischen Hirts einerseits und der Formschönheit Winckelmanns anderseits zu vermitteln. Über Goethes Laokoon äußert sich Heinrich Meyer: „Es steht so schön in der Mitte zwischen den zwey Extremen, die da wechselweise behauptet worden, nähmlich von der Schönheit ohne Theilnahme und Leidenschaft als höchster Zweck und Ziel der Kunst und der Wahrheit, die man vorgestellt haben wollte. Wo bleibt im ersteren Falle Leben, Bewegung, Rührung! Im andern behält die Kunst keine Würde, ist eine schlechte

[1]) Winckelmanns Werke IV. 389 f.

[2]) Gesammelte Werke der Brüder Christian und Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg. Hamburg 1827. VII. 249 f.

Digitized by Google

Nachahmerin, dienend, nicht frey, nicht herrschend“ [1]). Goethe vertritt weiterhin in seiner Propyläen-Novelle „Der Sammler und die Seinigen“, die durch Hirts Auftreten hervorgerufen wurde, einen verbindenden Standpunkt. In der Vorarbeit zum Sammler läßt Goethe den Oheim sagen: „Lassen Sie den Gegenstand charakteristisch, lassen Sie die Behandlung schön seyn, dann werden sich beyde Partheien an Kunstwerken erfreuen“ [2]). Genauer kennzeichnen andere Sätze Goethes Stellung: „Der Charakter verhält sich zum Schönen wie das Skelet zum lebendigen Menschen. Niemand wird läugnen, daß der Knochenbau zum Grunde aller hochorganisirten Gestalt liege, er begründet, er bestimmt die Gestalt, er ist aber nicht die Gestalt selbst und noch weniger bewirkt er die letzte Erscheinung, die wir als Inbegriff und Hülle eines organischen Ganzen, Schönheit nennen“ [3]). Wie entfernt sich mit solcher Basis Goethe von Winckelmann hält und wie sehr er gegenüber dem begrifflichen Formenkultus Winckelmanns das Körperliche der Gestalt, das Raumstrahlende vertritt, zeigt ein Blick in die in Rom verfaßte „Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst“ Winckelmanns, worin er gerade betont, daß der höchste Gegenstand der Kunst der Mensch oder „nur dessen äußere Fläche“, die „Wissenschaft von Gebeinen und Muskeln nicht so schwer und allgemeiner als die Kenntnis des Schönen“ sei [4]). Nur das einförmig umschließende Lineare, von aller tastbaren Wirklichkeit abstrahierende hatte Winckelmann mit dem Begriff Schönheit in erster Linie verbunden. Goethe aber setzt noch in „Kunst und Altertum“ fest: „Der höchste Grundsatz der Alten war das Bedeutende, das höchste Resultat aber einer glücklichen Behandlung das Schöne“. Auch damit legt Goethe wiederum den Gegenstandskörper als Fundament.

Auffallend ist es wohl, daß Goethe, wo er vom Charakteristischen spricht, nie etwas anders im Auge hat als die bloße Beschaffenheit des Gegenstandes, der dem Kunstwerk zugrunde liegt. Die Vermutung stellt sich ein, daß Goethe mit dem Hirtschen Terminus „Charakteristik“ vielleicht eine ganz andere Vorstellung verbindet wie der Berliner Kunsthistoriker und damit selbst der junge Goethe und sein Kreis. Gesteigert wird solche Annahme, daß Hirts Lehren nicht von ihrer wahren Seite genommen wurden, durch eine Stelle

[1]) Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer. Hg. von Max Hecker, Weimar 1919. II. 15.

[2]) W. XXXXVII. 335.

[3]) W. XXXXVII. 159.

[4]) W. I. 246 f.

Digitized by Google

aus den (bisher ungedruckten) „Bemerkungen zu einem Aufsatze über Laokoon“ [1]), die Hirt anläßlich der Goetheschen Laokoonarbeit verfaßte, und worin ihm die „Neuheit verschiedener Sprachausdrücke oder vielmehr der neue Sinn, der durch verschiedene bekannte Sprachausdrücke hier bezeichnet wird“ besonders auffiel [2]).

Aus Goethes Laokoonaufsatz und Hirts Anmerkungen hiezu läßt sich erkennen, worin die Meinungen übereinstimmen und auseinandergehen. Goethe setzt im Eingang seines Laokoonaufsatzes die Erfordernisse eines vollkommenen Kunstwerkes fest. Das erste: „Lebendige, hochorganisirte Naturen. Man erwartet vor allem Kenntnis des menschlichen Körpers in seinen Theilen, Maßen, innern und äußern Zwecken, Formen und Bewegungen im Allgemeinen.“ Das zweite: „Charaktere, Kenntnis des Abweichens dieser Theile in Gestalt und Wirkung. Eigenschaften sondern sich ab und stellen sich einzeln dar; hierdurch entstehen die Charaktere, und es können die verschiedenen Kunstwerke dadurch in ein bedeutendes Verhältnis gegen einander gebracht werden, sowie auch, wenn ein Werk zusammengesetzt ist, seine Theile sich bedeutend gegen einander verhalten können“ [3]). Hirts Anmerkung läßt deutlich die gänzlich andere Meinungsrichtung in der Frage nach dem Charakter erkennen: „Uebrigens erkenne ich auch in dem ersten Erforderniß die Grundbasis aller wahren Kunst — conditio sine qua non — Kenntniß des Allgemeinen in der Menschennatur ist erstes Erforderniss. 2. Karakter. Auf die Kenntniß des Allgemeinen muß die Kenntniß des Besondern der menschlichen Natur folgen: diese Kenntniß des Einzeln(en), und der verschiedenen Wirkung desselben gibt den Karakter, oder das Eigenthümliche, Individuelle — ohne welches sonst ein Kunstwerk bedeutungslos bliebe.“ Weiterhin weist Goethe auf „Ruhe oder Bewegung. Ein Werk oder seine Theile können entweder für sich bestehend, ruhig ihr bloßes Dasein anzeigend, oder auch bewegt, wirkend, leidenschaftlich ausdrucksvoll dargestellt werden.“ Hirt legt wiederum eine weitergehende Forderung an den Tag: „Ein Gegenstand ist in Ruhe oder Bewegung. Hiedurch erklärt sich die geistige Intention der Menschennatur: folglich ist hier wieder die allgemeine und besondere Kenntnis nöthig, wie sich die Ruhe nach der Verschiedenheit der Karaktere bezeichnet, und wie sich Gefühle, und Leidenschaften überhaupt äußern, und im

[1]) Siehe Anhang I.

[2]) Vergl. Hirt an Goethe, 22. August 1799. Goethe-Jahrbuch XV. 70.

[3]) W. XXXXVII. 102.

Digitized by Google

besondern sich nüanciren." Darauf kommt es ja bei Hirt immer an, daß die Bedeutung individualisiert, nüanciert ist, daß ein Individuum als seelisches Symbol, nicht als körperliches Bild allein erkannt wird. Was Goethe unter der vierten Eigenschaft, die er „Ideal" bezeichnet, verlangt, ist der Grundsatz die wesentliche Vollkommenheit einer Sache zu geben. Es soll der höchste darzustellende Moment gefunden werden, um den Gegenstand „aus seiner bebeschränkten Wirklichkeit herauszugeben, und ihm in einer idealen Welt Maß, Gränze, Realität und Würde zu geben". Hirt versteht unter Ideal kein bloß Schöninhaltliches, auch nicht das Wesenhafte einer Sache, sondern eine Gestaltung ohne unmittelbares Naturvorbild. „Es können zum Beispiel Jahrtausende vergehen bis die Natur einen so schönen Mann wie Apollo, oder ein so reizendes Mädchen hervorbringe wie Venus", meint Hirt in seiner Laokoonschrift. Götterbildungen zählen für Hirt unter die Ideale. Die Götter unterscheiden sich von den Sterblichen durch eine erhabenere Gestalt sowohl, wie auch durch höhern „innern Sinn". „In dem vollkommeneren Körperbau wohnt auch eine schönere Seele"[1]). Immer findet man bei Hirt den Hinweis auf eine Einheit zwischen Seele und Körper. In den Anmerkungen zu Goethes Laokoon führt Hirt klar seine Meinung über das Ideal aus. Ideal heißt ihm dasjenige, „wo der Künstler den Objekten zugiebt, was er nicht in der Anschauung des Vorbildes vor sich hat." Schöne und häßliche Ideale gibt es für Hirt. Das Zugeben bei einem idealisierten Kunstwerk besteht nach Hirt keineswegs im Steigern eines Individuums zu typenmäßiger Repräsentation. „Bey den Alten finden wir idealisirte Portraite häufig, aber wie? Entweder fand der Künstler, daß es der Person, die er bildete, schmeicheln würde, wenn er das Fehlerhafte — doch unbeschadet der Aehnlichkeit des Hauptkarakters — sinnreich verstecken oder durch eine accidentelle Zugabe das Portrait in einer vorteilhaften Ansicht zeigen könnte: Dieß Sinnreiche erhob dann selbst das Interesse am Kunstwerke. Oder aber der Künstler wollte geradezu — befliessentlich — eine Nebenidee in den Portraite ausdrücken: die Frau nemlich als Heroin, den Mann als Halbgott darstellen. Die bezeichnenden Attitüden und Attributen eines solchen Portraitheros forderten von dem Künstler auch jene heroische Nachbildung in der Form und den Liniamenten, so viel nemlich es, unbeschadet der Hauptähnlichkeit der Person geschehen

[1]) Aloys Hirt: Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst I. Berlin 1805 S. 6 f.

Digitized by Google

konnte. Die befliessentliche Absicht des Künstlers dabey war, nicht bloß ein Portrait, sondern ein heroisches Portrait zu machen. — Indessen machten diese Portraitideale nur Ausnahmen, und im Ganzen gieng die alte Kunst immer nach der höchsten Strenge treuer Nachbildung“ [1]). Man vergleiche damit einmal was Schiller in seinen „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst“ vom Portrait aussagt. Ein Portraitmaler stellt seinen Gegenstand gemein dar, wenn er das Zufällige ebenso sorgfältig vorbringe als das Notwendige, Wesentliche, groß aber wenn er das Zufällige vom Notwendigen scheide, das Kleine nur andeute und das Große ausführe.

Die Wahl des Momentes hat für Hirt nur insofern Bedeutung, als sie den Gegenstand in seinem Ausdrucksgrade erkennen läßt. So beim Laokoon. „In dem darzustellenden Moment muß man die Vollendung dessen, was uns die Fabel erzählt, erblicken . . . Gewiß würde ein moderirter Moment, der uns noch zweifeln lassen könnte, ob die Unglücklichen sich noch befreien würden, die Fabel keineswegs erklären, und so ein charakterloses Werk, ein Werk ohne Vollendung seyn.“ „Die Wahl des Momentes vorzüglich muß gleichsam die Entscheidung des Erfolges, oder der ganzen Mythe vorstellen.“ Die Laokoonsage berichtet, Laokoon und seine Kinder wären umgekommen. „Dem allgemeinen Gesetz der Kunst zufolge, müßte also die Gruppe so vorgestellt werden, daß der Beschauer den erschrecklichen Erfolg der Niederlage nicht bezweifeln könnte“ [2]). Es ist dies hier gerade ein Punkt, wo der tragische Gehalt in der Hirtschen Lehre ganz offensichtlich zu Tage tritt. Der Darstellungsmoment soll bei Goethe aber den Gegenstand in seiner typischen Wesenheit erfassen, ihm kraft eines tathaften Bildnertums aus chaotischer Wirklichkeitsverbundenheit zu gehobenem Raumleben verhelfen.

Im Sammler findet sich die klassische Auffassung von Charakteristischem in der Kunst klar ausgesprochen. Wenn die Entstehung des Kunstwerkes betrachtet wird, so heißt es hier, fühlt der Mensch zuerst eine Neigung zu irgend einem Gegenstand. Sei es ein einzelnes Wesen und besitzt er einen Nachahmungstrieb, so würde er es auf irgendeine Weise darzustellen suchen. Der Künstler beruhigt sich hierbei nicht, seine Neigung kommt ihm zu eng, zu beschränkt

[1]) Vergl. Aloys Hirt: Ueber das Bildnis der Alten. Abhld. d. kgl. Akademie der Wissensch. in Berlin. Histor.-phil. Klasse. Aus den Jahren 1814—1815 Berlin 1818 S. 11 ff.

[2]) Nachtrag über Laokoon. Horen 1797. 12. Stück. S. 22 f.

Digitized by Google

vor. Er sieht sich deshalb nach mehr Individuen, nach Varietäten, nach Arten, nach Gattungen um, so daß „nicht mehr das Geschöpf, sondern der Begriff des Geschöpfs“ vor ihm steht. Goethe versteht unter dem Charakteristischen das „Skelett“, ein Typisch-Carakteristisches, ein Wesenhaftes, das die Gegenstandskörperlichkeit betrifft. Sie soll bevor sie den Schein der Schönheit empfängt, wesentliche Wahrheit besitzen, ohne Zufälligkeiten. Gesetzlich nicht willkürlich und episodenhaft, nach einer Regel und nicht nach einer Ausnahme gerichtet, indentisch im Mannigfaltigen, raumtief und leiblich, nicht vergeistigt und entkörpert, soll der künstlerische Gegenstand sein, typisch geformt und nicht eigenartig-bedeutsam. Es bestätigt sich in der Auseinandersetzung zwischen Goethe und Hirt bei Goethe der ewig klassische Grundsatz, den Georg Simmel einmal so formuliert hat: „Wo immer das Prinzip die Form führt, geht der Weg jenseits des Individuellen.“ Goethe hat also keineswegs mit der Anerkennung des Charakteristischen eine Vermittlung der Hirtschen Lehre mit der Winckelmannschen Schönheit vollzogen, wie Danzel gemeint hat[1]). Friedrich Theodor Vischer spricht in seiner Ästhetik von einer Verworrenheit im Streit um das Charakteristische aus Mangel an klarer Unterscheidung in den Grundbestimmungen. Charakter könne dreierlei bedeuten. Einmal die Gattung, dann die Art, und endlich die Eigenheit dieses oder jenes Individuums. Schlägt man die Art zur Gattung, so bleiben zwei entgegengesetzte Begriffe[2]). Auch Theodor Alt trennt in seiner Schrift „Vom charakteristisch Schönen“[3]) individuellen und gattungsmäßigen Charakter und gesteht beiden wie Vischer Gleichberechtigung zu. Es kann jedoch von keiner Verwirrung im Streit ums Charakteristische gesprochen werden, wie Vischer tut. Hirt hat sich deutlichst als Anhänger des individuellen, einzigartigen Charakters bekannt, Goethe aber und die auf seine Seite traten, entschieden sich bestimmt für den generellen, wesenhaften Charakter. Individueller Ausdruck und beharrliches Schönheitsmaß mußten sich ausschließen. Mit dem wesenhaften Gegenstand glaubt der Klassiker Objektivität zu erreichen. Nicht mehr die Gefühlstiefe des Künstlers soll aus dem Gegenstande sprechen und diesen selbst vergeistigen, sondern die unbedingte Realität des Gegenstandes muß sich nun beim Klassiker selbst vortragen. In seiner klassischen Zeit verlangt Goethe nach

[1]) Theod. Wilh. Danzel: Gesammelte Aufsätze. Leipzig 1855. S. 139.
[2]) Aesthetik od. Wissensch. d Schönen. München 1922 f. 2. Aufl. I. 115f. § 39.
[3]) Mannheim 1893.

Digitized by Google

Gegenständen, die sich dem Eingang in die Form von selbst anboten, geformte Gegenstände sucht er, die vollkommen in die Erscheinung treten können, sich leibhaft erklären und geschlossen im Raume stehen. Von der griechischen Mytologie konnte Goethe solche geformte, in sich selber selige, ewig gültige Gegenstände erhalten und auch Schiller fand in ihr ewige Formen des Menschentums und damit schließende Gefäße für seinen vom Objekte unbegrenzten Geist. Die Klassik will mit dem Gegenstand ein zeitloses Fundament wiedergeben. Goethes Naturwissenschaft versucht die zeitlichen Erscheinungen auf ihre zwingende Allgemeinheit zurückzuführen. In seinen Naturgedichten singt er, wie von den ewigen Göttern der Griechen, so auch von den unwandelbar dauernden Gesetzesformen der Natur. Das Charakteristische als Zeitlos-Wesenhaftes schloß vom künstlerischen Gegenstande, vom Menschen, — denn dieser ist der erste und vornehmste Gegenstand der klassischen Kunst — gerade das ein, was Hirt unbedingt angriff und stürzen wollte: die Haltung und Bewahrung der menschlichen Würde im Affekte. Das machte den maßlos bewegten Menschen gerade zu einem zeitlosen Repräsentanten seiner Gattung, wenn er sich der Hingabe an die zeitliche Gewalt der Triebe, des Schmerzes oder der Lust verschloß. So findet Goethe in der Niobe „keine Spur vom wüthenden Schrecken des Todes, vielmehr in den Statuen die höchste Subordination unter die höchsten Ideen von Würde, Hoheit, Schönheit, gemäßigtem Betragen“[1]). Bei Basreliefs, die Schrecken und Tod behandeln, äußert Goethe unzweideutig: „Alles Charakteristische ist gemäßigt, alles natürlich Gewaltsame ist aufgehoben und so möchte ich sagen: Das Charakteristische liegt zum Grunde, auf ihm ruhen Einfalt und Würde“[2]). Das höchste Ziel der Kunst ist die Schönheit der Form. Unheilbar tragische Verstrickung in Schmerz und Tod lehnt Goethe ab. „Wenn Milo, mit beiden Händen in einer Baumspalte gehangen, von einem Löwen angefallen wird, so wird die Kunst sich vergebens bemühen, daraus ein Werk zu bilden, das eine reine Theilnahme erregen könnte. Ein doppelter Schmerz, eine vergebliche Anstrengung, ein hilfloser Zustand, ein gewisser Untergang können nur Abscheu erregen, wenn sie nicht ganz kalt lassen“[3]). Der Kunstgegenstand ist nach Goethe eben der „geistigen Schönheit“ unterworfen, „die durch das Maß entsteht, welchem der

[1]) W. XXXXVII. 162.
[2]) W. XXXXVII. 163.
[3]) W. XXXXVII. 116.

Digitized by Google

zur Darstellung oder Hervorbringung des Schönen gebildete Mensch alles, sogar die Extreme zu unterwerfen weiß“ [1]). Laokoon erscheint Goethe ganz im Gegensatz zu Hirt und auch zu Lessing als Träger geistiger Schönheit, denn die Besonnenheit seines Geistes vermag den Ausbrüchen des Schmerzes siegreich standzuhalten. Kühle Wohlbemessenheit der Haltung und unmittelbare Ausdrucksgebung stehen sich als klassische Formgebundenheit und charakteristisch-wahrer Leidenschaftsausbruch in entgegengesetzten Epochen und Persönlichkeiten deutscher Bildkunst und Dichtung gegenüber. So zum Beispiel Dürer und Grünewald. Darüber sagt Wölfflin einmal: „Gerade mit dem gleichen Thema, gerade mit dem Kopf des leidenden Christus, wie ihn Dürer als seine ganz persönliche Schöpfung geformt hat, tritt er Grünewald als Ebenbürtiger zur Seite. Aber Ausgangspunkt und Ziel ist ganz anders: dort das Leiden, das zum Mitleiden herausfordert, hier die Kraft, die sich dem Leiden entgegenstemmt“ [2]). Goethes klassische Menschen und des klassischen Schiller tragische Gestalten ergeben sich dem Gebot der sittlichen Haltung. Hirt kann mit einem die Haltung des affektbestürmten Menschen betreffenden Gesetz nichts beginnen. Aber nicht weil er etwa wie Lessing aus einem vermeintlichen Stilgrundsatz der bildenden Künste heraus eine solche Bemeisterung eines Seelensturmes hätte verwerfen müssen. Vielmehr gesteht Hirt dem Kunstwerk eine geistige Schönheit zu — jedoch in einem gänzlich andern Sinne wie Goethe. Jedes individuell-ckarakteristische Werk besitzt nach Hirt geistige Schönheit. Ein Werk, das gegen die Bedeutsamkeit verstößt, kann gar keine geistige Schönheit aufweisen [3]). Damit ist Hirt wiederum im Kreise seiner Inhaltbedeutung suchenden Betrachtungsart, denn geistige Schönheit versteht er wie der Sturm und Drang als die innere Lebendigkeit und gleichnishafte Sinnbildlichkeit. Von diesem Gesichtspunkt aus muß Hirts Äußerung aufgenommen werden, die er auf Goethes Forderung der geistigen Schönheit tut: „Dieß Schönheitsgefühl ist ohne Zweifel das vorzüglichste und höchste vielleicht nicht nur für die bildenden, sondern auch die schreibenden Künste. Es ist vielleicht das vornehmste Distinctiv der griechischen Kunst überhaupt. Nur zu selten tragen neuere Werke den Stempel dieses himmlischen Geschenkes: unter den bildenden Künstlern kann man nur vorzugsweise den Raphael

[1]) W. XXXXVII. 103.
[2]) Albrecht Dürer. Darmstadt 1922. S. 31.
[3]) Vgl. Anhang I.

Digitized by Google

nennen." Wie verwandt mit Hirts Kunstprinzipien in der deutschen Romantik empfunden wird, dafür sei an den Ausspruch von Novalis über die Laokoongruppe erinnert: „Ließe sich nicht ein umfassenderer, kurz, höher grädiger Moment im laokoontischen Drama als die antike Gruppe denken? Vielleicht der, wo der höchste Schmerz in Rausch, der Widerstand in Ergebung, das höchste Leben in Stein übergeht?" [1]).

Der Kunsthistoriker Hirt kennt keinen Typenkörper in dauernde Form geschlossen, sondern nur einen individuellen Gehalt als geistige Sprache der Form. Hinter den Worten Charakteristik, Ideal, sicher auch unter dem Worte Idee, das die Weimaraner Klassik als zeitlos Ruhendes, Überzufälliges, Hirt aber als individuell Gehaltliches nahm [2]), verbirgt sich letzten Endes der ganze unüberbrückbare Gegensatz zwischen Hirt und den Klassikern, da jede Partei einen nur zu verschiedenen Sinn damit verknüpfen mußte. Dazu kommt noch ein Punkt, den die Klassiker in ihrer Blickrichtung nach typischen Bezügen festhielten. In seiner Schrift über Laokoon nannte Hirt nämlich den Ausdruck des in Frage stehenden Kunstgebildes das „Werk des kultivierten Verstandes". Dann: „Apollo hatte sicherlich nur einen Meister: Laokoon drei; denn bei dem Produkt der Überlegung und des kalkulierenden Verstandes kann man sich wechselweise beraten und zusammentragen; die Geburt der Phantasie hingegen ist zart, sie verwischt sich, wie ein leichter Hauch durch Mitteilung und Räsonnement". Mit direkter Wendung gegen Hirt fragt Carl Ludwig Fernow in seinen „Römischen Studien [3])": „Und dieses Werk (Laokoon) sollte nur ein Produkt der Überlegung und des kalkulierenden Verstandes seyn?" und weiterhin: „Möchte doch einmal das Vorurtheil, daß bloßer Verstand, und ein mühsamer nur auf Wissenschaft und Technik bauender Fleiß hinlänglich seyen, schöne Kunstwerke hervorzubringen, der bessern Überzeugung weichen, daß ohne plastisches Genie eben so wenig in den bildenden Künsten, als ohne poetisches Genie in der Dichtkunst etwas Zweckmäßiges geleistet werden kann" [4]). In seinem Sammler läßt Goethe den Philosophen zum Charakteristiker sagen: Sie selbst, indem Sie der Kunst das Charakteristische zum Ziel setzen, bestellen den Verstand, der das Charakteristische erkennt, zum Richter" [5]). Darauf erwidert der Charakteristiker: „Allerdings

[1]) Novalis Schriften Hg. v. J. Minor. Jena 1923. III. 18.
[2]) Vgl. Böttiger Briefe 87, Nr. 22.
[3]) Zürich 1806. Bd. I. 423.
[4]) Römische Studien I, 449 f.
[5]) W. XXXXVII. 169.

Digitized by Google

thue ich das. Was ich mit dem Verstand nicht begreife, existirt mir nicht". Der Verstand erschafft nach der Meinung der Klassiker das „Wissenschaftliche", Typische am Kunstwerke, abstrahiert von allem Gesetzlos-Wirklichen. Wie sieht es nun aber in Wahrheit mit Hirts Meinung über das Verstandesmäßige aus? Darüber geben Hirts Bemerkungen zu Goethes Laokoon entscheidende Bestimmtheit. Mit Nachdruck sagt Hirt, daß sich das Gefühl für geistige Schönheit nicht lehren lasse: „Der himmlische Funke kann nicht herausgeschlagen werden, wo er nicht liegt. Kann man seiner Entwicklung zu Hülfe kommen? ich glaube, ja! — Man kann dem von der Natur so hoch begünstigten, und mit höhern Kräften versehenen Menschen die Wege erleichtern indem man vor seinem Blick die Geheimnisse der physischen, und geistigen Natur frühzeitig aufschließt, und ihn mit den Gränzen und mechanischen Gesetzen derjenigen Kunst bekannt machet, in welcher er sich versuchen will. Jedes, auch das größte Genie trägt immer das Gepräge seines Zeitalters: in rohen und ungebildeten Zeiten bleibt es roh und seine Größe kann nur im Verhältnis seiner Zeit erscheinen: ebenso geht es im umgekehrten Falle — ist der Geschmack über seine Grenzen weggeschritten, ist er im Fallen, so wird er verbildet, und daher schwülstig und abentheuerlich. Die ganze Kulturgeschichte giebt uns Beweise von dieser Wahrheit. Daher ist es gut, wenn der zur Darstellung und Hervorbringung des Schönen von der Natur gebildete Mensch — um das Maass zu halten — frühzeitig eine feste Richtung erhält — die Richtung nach einem Standpunkt, welcher so lange man ihn nicht aus den Augen verliert, sicher leitet. Und was gäbe diese feste, ewige, unabänderliche Richtung? — Antwort: Karakteristik: in dem Sinne nemlich wie ich dieses Wort zu nehmen pflege. Aber käme die geistige Schönheit eines Kunstwerkes auch unter dieses Grundgesetz. — Nach meiner Meinung ist sie nicht nur in diesem Gesetze mitbegriffen, sondern sie würde in einem Kunstprodukte gar nicht vorhanden seyn, was gegen Karakteristik verstieße, oder vielmehr wozu Karakteristik nicht hingeleitet hätte. Aber ist jedes Kunstwerk für unsern Verstand nicht unendlich? es kann angeschaut, es kann empfunden werden; aber kann es eigentlich erkannt, und sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden?[1]) Ich gebe gerne zu, nein! Doch scheint mir schon viel gewonnen zu seyn, wenn dem Verstand ein Maasstab des Negativen eingeräumt wird: Wenn

[1]) Vgl. Goethes W. XXXXVII. 102.

Digitized by Google

zum Beyspiel da, wo die Karakteristik fehlet, auch die geistige Schönheit nicht vorhanden sein kann, und wenn wir dieselbe da, wo wir sie finden oder empfinden, immer das Resultat der Karakteristik wahrnehmen. Sei es auch, daß die beste Geschmackslehre ihren Stoff nie erschöpfe; sey es auch, daß die vollständigsten Regeln die Tiefen der Empfindungen, und das bunte Spiel der menschlichen Phantasie nie ermessen; so haben wir durch Annäherungsprincipien sowohl für Herbeiführung, als für Aufrechterhaltung des Geschmackes schon viel gewonnen." Die Funktion des Verstandes besteht nach Hirt nicht darin, daß mit wissenschaftlicher Prägnanz ein typisch-charakteristisches Gegenstandsbild, ein maßvolles ideelles Urbild produziert werde, wie die Klassiker und Fernow meinten und von sich aus für die Gegenstandsformung auch zugestanden, sondern darin, daß sie das Moment der charakteristichen Gestaltung mit Bewußtheit verlangte, als Richtung, Ziel aufstellte. Wegweiser und Pfadfinder, aber kein schöpferisches Vermögen ist nach Hirt der Verstand im Reiche der Kunst.

Der Ausdruckslehre Hirts wohnte die Möglichkeit inne der Kunstanschauung eines tragischen Dichters als Bestätigung zu dienen. Denn die Auswirkung des Gehaltes in der Form, wie sie Hirt am Laokoon sehen will, deutete allein schon auf die Tragödie. Der Tragödiendichter der deutschen klassischen Zeit hat sich denn auch mit dem Hirtschen Prinzip der Charakteristik beschäftigt.

Über Hirt schrieb Schiller am 4. Juli 1797 an Goethe: „Mir däucht, daß er in der Hauptsache mit Ihnen und Meiern ziemlich einig ist, wenigstens kann man lange mit ihm über das tiefste und innerlichste sprechen, ohne auf eine Dissonanz zu stoßen oder sich unverständlich zu seyn"[1]). Am 7. Juli folgt dann der bekannte Brief Schillers über Hirts ästhetischen Grundsatz und mit Schillers Bekenntnis zum Charakteristischen nach: „Es wäre, däucht mir, jetzt gerade der rechte Moment, daß die griechischen Kunstwerke von Seiten des Charakteristischen beleuchtet und durchgegangen würden: denn allgemein herrscht noch immer der Winckelmannische und Lessingische Begriff und unsere allerneuesten Ästhetiker, sowohl über Poesie als Plastik lassen sich's recht sauer werden, das Schöne der Griechen von allem Charakteristischen zu befreien und dieses zum Merkzeichen des Modernen zu machen. Mir däucht, daß die neuen Analytiker durch ihre Bemühungen, den Begriff des Schönen abzusondern und in einer gewissen Reinheit aufzustellen,

[1]) Schillers Briefe (Jonas) V. 213.

Digitized by Google

ihn beinahe ausgehöhlt und in einen leeren Schall verwandelt haben, daß man in der Entgegensetzung des Schönen gegen das Richtige und Treffende viel zu weit gegangen ist und eine Absonderung, die bloß der Philosoph macht und die bloß von einer Seite statthaft ist, viel zu grob genommen hat. Viele finde ich, fehlen wieder auf eine andere Art, daß sie dem Begriff der Schönheit viel zu sehr auf den Innhalt der Kunstwerke als auf die Behandlung beziehen und so müssen sie freilich verlegen seyn, wenn sie den vaticanischen Apoll und ähnliche durch ihren Innhalt schon schöne Gestalten mit dem Laokoon, mit einem Faun, oder andern peinlichen oder ignoblen Repräsentationen unter Einer Idee von Schönheit begreifen sollen. Es ist wie Sie wissen mit der Poesie derselbe Fall. Wie hat man sich von jeher gequält und quält sich noch die derbe oft niedrige und häßliche Natur im Homer und in den Tragikern bei den Begriffen durchzubringen, die man sich von dem Griechischen Schönen gebildet hat. Möchte es doch einmal einer wagen, den Begriff selbst, das Wort Schönheit, an welches einmal alle jene falsche Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen und wie billig die Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn an seine Stelle zu setzen. . . . Auch ich fände meine Rechnung dabey, wenn diese Materie über das Charakteristische und Leidenschaftliche in den griechischen Kunstwerken recht zur Sprache käme, denn ich sehe voraus, daß mich die Untersuchungen über das griechische Trauerspiel . . . auf den nehmlichen Punkt führen werden“ [1]). Als tragisch-dramatisches Problem greift Schiller die Frage nach dem Charakteristischen auf. Hirt hat in der Darstellung des Laokoon auf den tragischen Zustand gewiesen und den tragischen Ausgang als Auswirkung des Schreckensgehaltes sehen wollen. Keine Schöndarstellung eines tragischzerrissenen Inhaltes, keine Bändigung durch eine Dauerform hatte Hirt zugestanden. Es liegt bei Schillers Bekenntnis zum Charakteristischen zunächst eine Schwenkung zum leidenschaftlichen Kunstwerksinhalts vor. Der Dramatiker Schiller wird von dem schmerzgetroffenen Laokoon Hirts angezogen. Goethes Laokoonschrift und Unterredungen mit Goethe bringen Schiller der Goetheschen Formbetonung wieder nahe. Schillers klassische Tragödien bringen denn auch die Umwandlung tragischer Wirklichkeit in schönen Schein, die Distanzierung des Leidhaften durch die Form zustande. Auch der tragische Gehalt verlangt bei Schiller eine Spannungsentlastung, Ausdruck der

[1]) Schillers Briefe V. 216 f.

Digitized by Google

Würde soll die Tragödie sein. Den erhabenen Menschen will Schillers Tragödie darstellen. Es ist der Mensch, dem es das Schicksal, d. h. die menschlichen Triebkräfte und verkettende Umstände der Außenwelt, nicht erlaubt, ein schöner, harmonischer Mensch zu sein. Durch ethische Entscheidungskraft aber macht sich der erhabene Mensch zum Vollzugsorgan des ewigen Gesetzes und dadurch zum Brecher des tragischen Geschicks. Das zeitlose Menschentum bleibt bewahrt. Einer tragischen Dissonanz wird durch ethischen Aufschwung ausgewichen.

Es darf gesagt werden, daß auch Schiller in der Frage nach dem tragisch angefallenen Menschen als Gegenstand der Kunst, im Charakteristischen Hirts, zu einer gleichwertigen Entscheidung wie Goethe kommt: Haltung, Würde, Erhabenheit retten die Form des ewigen Menschentums. Das Individuell-Charakteristische Hirts wird wie bei Goethe zu einem Wesenhaft-Charakteristischen hingeführt. Man hat bereits ausgesprochen, daß bei Schillers Interesse für Hirts Prinzip der Charakteristik im Gegensatz zu seinen früheren ästhetischen Ansichten „nur eine veränderte Bewertung des Idealschönen und Erhabenen“ vorliegt[1]). In den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen stellte Schiller als Gegenstand der klassischen Kunst das Ideal des Menschentumes auf. Der auf Dauer gerichtete Formtrieb und der auf Veränderung ausgehende Sach- oder Stofftrieb sollen sich im Spieltrieb vereinigen, dessen Gegenstand die lebende Gestalt, die Schönheit darstellt. Stoff und Form lösen ihre Zweiheit in einem harmonischen Gleichgewicht auf. In diesem Sinne glaubt Schiller die griechischen Künstler schaffend. „Sowohl der materielle Zwang der Naturgesetze, als der geistige Zwang der Sittengesetze verlor sich in ihrem höhern Begriff von Nothwendigkeit, der beyde Welten zugleich umfaßte, und aus der Einheit jener beyden Nothwendigkeiten gieng ihnen erst die wahre Freyheit hervor. Beseelt von diesem Geiste löschten sie aus den Gesichtszügen ihres Ideals zugleich mit der Neigung auch alle Spuren des Willens aus, oder besser, sie machten beyde unkenntlich, weil sie beyde in dem innigsten Bund zu verknüpfen wußten. Es ist weder Anmuth noch ist es Würde, was dem herrlichen Antlitz einer Juno Ludovisi zu uns spricht: es ist keines von beyden, weil es beydes zugleich ist“[2]). Schillers Bekenntnis zu Hirt stellt

[1]) Oskar Walzel: Schiller und die bildende Kunst. In: Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. Leipzig 1922. S. 330.

[2]) Schillers Sämtl. Schriften, Hg. v. Goedecke X. 328.

Digitized by Google

die Bevorzugung des erhabenen Menschentums vor dem schönen dar. Dies war Schillers künstlerischen Naturell ganz adäquat. In der nun folgenden dramatischen Produktion Schillers sind die einzigartigen Früchte seiner Entscheidung für das Erhabene angezeigt.

Auf dem Unterschied zwischen seiner Meinung vom Charakteristischen und derjenigen, wie sie im Sammler ausgesprochen ist, hat Hirt bereits selbst hingedeutet. So berichtet er einmal im „Freimüthigen“ [1]): Überhaupt nehmen die Gegner meinen Grundsatz in einem beschränkteren Sinn, als ich ihn aufstellte. Niemals begriff ich unter Charakteristik die rohe Wahrheit oder das Skelet einer Sache, sondern ich nahm sie als den vollständigen Inbegriff all des Eigenthümlichen und Bedeutsamen, das ein Gegenstand als Kunstwerk enthalten kann und soll“. Im Sammler stand das Beispiel: Wenn der Künstler einen Adler in Erz gebildet hätte, der den Gattungsbegriff vollkommen ausdrückte und ihn auf das Szepter Jupiters setzte, so müßte er ihm geben, was er dem Jupiter gab, um ihn zu einem Gott zu machen. Durch das Gattungsmäßige wird bloß der Verstand des Menschen befriedigt. Da der Mensch aber neben dem Verstande noch Empfindung besitzt, so muß auch diese durch das Kunstwerk Stillung empfangen. Dies vollbringt die Schönheit der Form. Sie gibt dem Charakteristischen erst Leben und Wärme. Hirt erwidert: „Wenn ich einen Adler Jupiters, als solchen, bedeutsam und charakteristisch nenne, so ist es nicht allein nöthig einen wohlgezeichneten Adler zu bilden: das Thier muß auch in der Form, in der Haltung und in dem Auge das Ideale haben, was zum Vogel Jupiters paßt, denn dadurch und dadurch allein erhebt er sich individuell bezeichnet über das Allgemeine, — die Gattung. Der Begriff Charakter spricht immer das Individuelle eines Gegenstandes aus“. In der individuellen bedeutsamen Vollendung aller Teile beruht nach Hirt das Kunstschöne. Konsequenterweise konnte Hirt einem Unternehmen, wie das von Heinrich Meyer über die Gegenstände der bildenden Kunst zu schreiben, kein Verständnis abgewinnen. „Wo Meyer mit den Gegenständen etc. hinaus will, weiß ich nicht. Ich möchte es ein wahres Strohdreschen nennen,“ schreibt er in einem (ungedruckten) Briefe an Böttiger [2]). Auch kann er den Unterschied zwischen den verschiedenen Kunstepochen und Meistern nicht in ihren verschiedenen Gegenständen, sondern in ihrer verschiedenen Behandlungsart sehen, in der bereits erwähnten

[1]) 1805. Nr. 138, vgl. 137.

[2]) Böttiger Briefe 87. Nr. 14; vgl. Nr. 8, Nr. 13.

Digitized by Google

Änderung der Gegenstandsvorstellung. „Der Unterschied ging auf das wie, nicht auf das was. Vielleicht war kein Idealcharakter von irgendeiner Bedeutung, der im Zeitalter des Phidias nicht schon geschaffen war; aber ebenso war keiner dieser Charaktere, der in dem Zeitalter des Scopas und Lysippus nicht irgend eine Modifikation und Vervollkommnung erhalten hätte“ [1]).

Goethe läßt zur typisch-charakterischen Gegenstandform anmutig machende Schönheit treten, die in „Ordnung, Faßlichkeit, Symmetrie, Gegenstellung“ besteht[2]), wodurch ein „jedes Kunstwerk, wenn man auch von dem Inhalte abstrahirt, wenn man in der Entfernung nur die allgemeinsten Umrisse sieht, noch immer dem Auge als ein Zierrath erscheint“ [3]). Ein den Gegenstand distanzierendes Schönheitsprinzip, das in ausdruckslosen Verhältnissen liegen soll, eine dauernde, ab- und ausschließende Form kann Hirt nicht anerkennen, nicht weil ein typisch-charakteristischer Gegenstand als solcher allein erhalten bleiben soll, sondern weil er befürchtet, daß „dieses Streben nach Anmuth, wenn sie nicht natürlich aus den Bedeutenden der ganzen Anordnung entspringt“ auf Abwege verleiten muß. Zu Goethes Forderung der anmutigen Form erwidert Hirt in seinem zweiten Laokoonaufsatz mit einer längeren Ausführung, die wiederum direkt auf den Grundsatz individueller Charakteristik zurückweist, oder vielmehr aus ihm herzuführen ist. Hirt also meint: „Es scheint aus dem, was der Verf. weiterhin über Anmuth sagt, als wenn etwas Conventionelles bey den Kunstcompositionen der Alten statt gehabt hätte. Ich begreife auch, wie man durch den Überblick auf die uns hinterlassenen Monumente zu dieser Vermuthung kommen kann. Nichts ist vielleicht auffallender als der Kontrast der alten und neuen Kunst in Rücksicht der Anordnung. Aber nebst anderen Ursachen dieser Verschiedenheit . . . bemerke man, daß wir von den Alten fast nichts als Kompositionen in Skulptur, und in Zeichnungen auf Vasen haben. Beyde Arten sind ohne Feld — Campo — ohne Tiefe, ohne Verschiedenheit der Gründe, ohne Perspektiv: keine Art von Abweichung findet dabey statt. Dadurch entstehet nothwendig eine gleichförmige Weise der Anordnung nemlich die Nebeneinanderstellung. Ist dieß nicht eher Beschränkung, als Vortheil der Skulptur? — Die Alten haben diese Grenzen gefühlt; und sie versuchten

[1]) Freimüthiger 1806, Nr. 204.
[2]) W. XXXXVII. 103.
[3]) Ebd. 104.

Digitized by Google

nicht leicht, was ihnen hervorzubringen nicht möglich war. Daher sehen wir auch alle Nebensachen in der Bildhauerey der Alten, als Thiere, Gebäude, Wasser, Schiffe, Berge, Bäume usw. — größtentheils nicht im Verhältnis der handelnden Personen, sondern bloß als Zeichen gebildet, und nicht selten auch personifizirt. Die Composition des toro farnese ist eine einzige Erscheinung in seiner Art, obwohl die Künstler auch hier das Lokale der Szene durch Zeichen bloß andeuten. Je beschränkter die Kunst ist, sich in ihren Darstellungen zu versinnlichen, desto behutsamer muß sie seyn, durch Symmetrie Faßlichkeit und durch bedeutende Kontraste Mannigfaltigkeit und Handlung zu bewirken. Solche Art der Anordnung ist nicht Convention, sondern sie rührt von der Beschränkung der Bildnerey her. Die Regel der Kunst erfordert Faßlichkeit und Bedeutung; ist die Anmuth die natürliche Folge davon — so wie es meistens bey den Werken der Alten ist — desto mehr Erhöhung für das Kunstwerk."

Als Hirt nochmals im „Freimüthigen" auf das Formschöne, das nach Goethe zum Charakteristischen treten soll, zu sprechen kommt, und angibt, er habe es nie geleugnet, bekundet er gerade damit, daß er sich jetzt von diesem Schönen eine andere Vorstellung machte. Er sagt nämlich: „Da ich besonders deswegen schrieb, um das Subjektiv-Schöne gegen das Objektive zu behaupten, drang ich auf die Schönheit der Behandlung geradezu, das ist: auf eine Behandlungs- oder Darstellungsweise, welche den Gesetzen der Sinnlichkeit angemessen ist, nämlich auf das Bedeutsame in der Erfindung und auf das Einfache und Verwirrungslose in der Anordnung. Wie könnte ein Ganzes bedeutsam ohne Deutlichkeit seyn" [1]). Die Schönheit und Anmut, die Goethe in das selbstgenugsame, ausdruckslose ewige Maß, in Symmetrie und Proportion setzt, wird bei Hirt zum Ausfluß der Bedeutsamkeit gemacht. Noch spät kommt Hirt gelegentlich einer Besprechung von Rumohrs Italienischen Forschungen auf das Schöne Goethes zu sprechen. Er nimmt den Ausspruch Goethes, daß der höchste Grundsatz der Alten das Bedeutende, das höchste Resultat einer glücklichen Behandlung das Schöne war, anerkennend hin. „Denn er ist ganz demjenigen entsprechend, welchen ich früher aussprach. Was Goethe hier das Bedeutende nennt, nannte ich das Charakteristische, und ebenso nannte ich, wie hier Goethe, das höchste Resultat einer glücklichen Behandlung das Schöne (das Kunstschöne), mit der Angabe, daß

[1]) Freimüthiger 1805 Nr. 138.

Digitized by Google

ein solches Resultat in der Behandlung aus dem Bedeutenden, oder Charakteristischen hervorgehe und darauf ruhen müsse. Denn hieraus tritt die dem Anschauen angemessene, glückliche und lichte Darstellung hervor[1]). Wie in Wahrheit sich Hirt bei der Unterscheidung des Charakteristisch-Bedeutenden und Schönen im Kreise bewegt, einer Selbsttäuschung unterlag und wie groß der Abstand von den Klassikern tatsächlich beschaffen war, wird durch Hirts frühere Überzeugungen eindeutig festgelegt.

Das Kunstevangelium Hirts wurde von Goethe und Meyer ständig in seinem umgedeuteten Sinne genommen[2]) Eine Besprechung von Hirts „Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst" (1805) durch die Weimarer Kunstfreunde in der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung (27. August 1805) kann dies zunächst zeigen. Sie wendet sich gegen die Ansicht Hirts den Kapitolinischen Alexander für einen Phöbus zu erklären. Die Würde der alten Kunst sei dadurch gefährdet. Alles was man sich von ihren festen Regeln gedacht, von „weise erfundenen und stätig befolgten Typen, ja das ganze berühmte und bewunderte Ideal in den Göttergestalten" wäre eine bloßer Traum. Portraitzüge weist ja dieser Alexander auf. „Wo aber wäre noch außer den sieben Strahlen der Hauptbinde auch nur etwas symbolisch, die Sonne bedeutendes, in einem verständig tiefen, poetischen Sinne gegründetes der Formen oder des Ausdrucks oder des Charakters zu finden? und wie, so möchten wir in solchem Fall, noch besonders unsern würdigen Freund, Hn. H. fragen — wie würde es mit dem Charakter dieses von ihm gerühmten Bildes des Phöbus beschaffen seyn"[3])? Noch in seiner „Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen" rangiert Meyer Hirt als Verkünder eines Typisch-Charakteristischen[4]).

Wie man sich das geschichtliche Auftreten des Charakteristischen und des Schönen im Kreise der Weimaraner Kunstfreunde dachte, wird im „Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts" von Heinrich Meyer ausgeführt. Anfänglich ging die Kunst, so heißt es hier, von roher, unbeholfener Nachahmung menschlicher Gestalt im allgemeinen aus, ohne Mannigfaltigkeit,

[1]) Jahrbücher f. wissensch. Kritik. Stuttgart und Tübingen 1827. S. 1534.

[2]) In späterer Zeit wird Hirt auch als Verkünder der „Deutlichkeit des Dargestellten" genommen. Vgl. C. F. v. Rumohr: Italienische Forschungen. Berlin und Stettin 1827. I. S. 2.

[3]) Vgl. Meyers Anmerkung zu Winkelmanns Kunstgeschichte. W. VI. 2. Abtg. S. 201 f.

[4]) S. 205 f.

Digitized by Google

Bedeutung oder Schönheit zu suchen. Als sie besser geübt wurde, bekam sie mehr Naturtreue, auch mehr Mannigfaltigkeit und wurde in der Mannigfaltigkeit charakteristischer. Als die Kunst mehr Herr über den Stoff wurde, machte sie auch die Proportionen ausfindig und stellte einen Kanon rein menschlicher Formen auf. Durch zweckmäßiges Abweichen von diesem, durch Nehmen und Geben entstand nun das Große, das Starke, das Behende. Um aber die gefälligeren Charaktere darzustellen, mußte man auch die Schönheit in den Gestalten aufsuchen, wodurch sich die Kunst zu ihrer obersten Höhe aufschwang. Was anfangs roh, hart, gewaltsam und übertrieben ausgedrückt war, wurde jetzt gefälliger und mäßiger, edler, denn die Schönheit und Anmut walteten. Wie diese Anmut und Schönheit mehr gefordert, mehr als Zweck betrachtet wurde, verloren die großen mächtigen Charaktere etwas von ihrer ursprünglichen Kraft, daß sie gefälliger und weicher ausgesprochen wurden, während andererseits die niedrigen Charaktere sich veredelten. „Charakter mit Schönheit vereint, kann ohnmöglich anders als in Producten vollendeter Kunst erscheinen, und insofern haben jene allerdings Recht, welche die Schönheit als ein Vorrecht und Zeichen des höchsten Flors der Kunst ansehen. Die aber, welche in Kunstwerken hauptsächlich auf das Charakteristische dringen, weisen den Künstler auf den rechten Weg. Denn aus den Bedeutenden hat ... das Schöne sich entwickelt; wer hingegen von der Schönheit ausgeht, wird, wie uns das Beyspiel von Mengs und Canova gelehrt, schwerlich je ein charakteristisches Ganze erzielen“ [1]). Durch den Weg vom Typisch-Charakteristischen zur Schönheit hin, vereinigt sich innig die Form damit, nicht von außen her durch Nachahmung hinzugebracht, sondern von innen heraus gebildet wird sie. So ist es bei den Alten geschehen [2]). Man erinnert sich, daß Hirt die Entwicklung der alten und neuen Kunst nicht als den Weg zu einer typischen Gehalt einschließenden Formschönheit ansah, sondern als einen Individualisierungsprozess, als Weg zur Verschmelzung von Sinnbedeutung und Form.

Es kann hier wenig interessieren, wie weit Hirt im Recht war, wenn er sich zeitweilig mit den Klassikern, vornehmlich mit Goethe in der Frage nach dem Charakteristischen und Schönen einverstanden glaubte. Vielmehr ist die besondere Haltung der Klassiker gegenüber Hirts Ausdruckslehre genauer zu detaillieren. Man ist vielleicht

[1]) Winkelmann und sein Jahrhundert, S. 366 f. vgl. 378 f.
[2]) Ebd. S. 378.

Digitized by Google

geneigt anzunehmen, daß Hirt von Goethe mißverstanden wurde. Doch kann man bei diesem Streit ums Charakteristische in der klassischen Zeit die Vermutung nicht los werden, als hätte auf Seiten Goethes nur ein zu bewußtes Mißverständnis stattgefunden, als hätte Goethe Hirts Anschauungen wissentlich umgedeutet, da sie ihm den Glauben an die Individualität, dann zu viel tragische Spannungskräfte, ein zu bestimmtes Festhalten an der Allmacht des Ausdrucks und der Ausbruchsgewalt der Leidenschaft, zu viel Hauch aus seelentiefen Gründen, zu viel Unharmonie gehabt. Solches abwehrendes Verhalten fände ja ihr entsprechendes Gegenstück in der höchst bezeichnenden Stellung Goethes gegenüber der Tragödie und Tragödiendichtern, z. B. Kleist. Doch wie wäre denn auch anzunehmen, daß Goethe seinen unüberbrückbaren Gegensatz zu Hirt in Hinsicht auf das Problem des Charakteristischen nicht hätte erkennen sollen, da ihn dieser selbst einmal nur zu gut eingesehen? Die Äußerungen Goethes über Hirts ästhetischen Grundsatz zur Zeit des Hirtschen Laokoonaufsatzes sind von einer auffallenden Zurückhaltung, sind gleichsam nur das Echo der Meinung Schillers. Seinen Laokoonaufsatz hielt Goethe vom Drucke längere Zeit zurück und erreichte damit gerade, daß die Bemerkungen Hirts über diesen Aufsatz ungedruckt blieben bis auf einen „Nachtrag über Laokoon", dem zweiten Teil der Bemerkungen, der in den Horen erschien, bei Tilgung der auf Goethes Aufsatz sich beziehenden Wendungen. Diese Tatsachen deuten allein schon auf ein absichtliches Abschwenken von den Lehren Hirts. Spiegelung erfährt dies in einem Briefe Hirts an Böttiger vom 17. August 1798. Hirt glaubt auf den Brief Goethes hin, daß Goethe seinen Aufsatz über Laokoon in den Horen abdrucken würde. „Zufolge dessen war ich in Erwartung noch etwas davon in den Horen zu lesen, und war daher verwundert, nur meinen Nachtrag darin zu finden" [1]).

Goethe rettet sich offensichtlich vor Hirts Kunstgrundsätzen, indem er sie zum zeitlosen Fundament, zum Typisch-Charakteristischen umbiegt, das Ausdruckshafte in das geschlossene Wesensbildnis bannt. Goethe empfand zu tiefe Scheu vor Hirts Ausdrucksevangelium. Sie gefährdete zu sehr sein ohnehin mühsam gehaltenes Gleichgewicht. Goethe ging der Tragödie aus gleichem Grunde wie der Lehre Hirts aus dem Wege. Zu rein episch-bildhafter Formkunst wandte er sich hin. Der Sturm und Drang hatte sich ehedem aus der Heiterkeit der klassizistischen Welt in das tragisch-dionysische

[1]) Böttiger Briefe 87. Nr. 9. Vgl. Hirt an Böttiger 8. März 1800. Anhang II.

Digitized by Google

Element gestürzt. Er konnte aus seiner lyrischen Empfindungswelt nicht zum Bilde vorstoßen, keine Tragödie schaffen, sondern nur lyrischen Bilderregen sprühen. Die deutsche Klassik, die aus dem Sturm und Drang von einem ethischen Leitstern geführt wurde, mußte mit der drängerischen Allnatur auch die Grundlage der echten Tragödie überwinden. In Goethe blieb das dunkle Triebelement, trotzdem es zur Wesensschau gebannt war, zu wach, als daß er vor der Lehre Hirts sowie der wahren Tragödie nicht für seine Klassik hätte bangen brauchen. Schiller vermochte, dank seiner tathaften Natur, das tragische Dunkel mit dem Goldstrahl des Ethos aufzuhellen und zu verbannen.

Das Auftreten Hirts war ein Augenblick der Prüfung, ob Goethe die individuelle Welt des Sturms und Drangs in den apollinischen Schein zwingen konnte. Durch die Versetzung des Gegenständlichen in einen typisch-charakteristischen Zustand war der erste Schritt zum reinen Apollinischen hin getan. Die Klassik sucht den Raum als Bühne bildhafter Körper zu gewinnen. Der Klassizismus zog über die raumtiefen Dimensionen der Welt die relieflose Schicht rationaler Abstraktheit. Goethe und Schiller, aus der weltweiten Naturverbundenheit des Sturms und Drangs kommend, durchstoßen sie in ihrer klassischen Zeit. Nicht die Individualitäten in ihren unzähligen Abstufungen, Schattierungen, Brechungen, Veränderungen und Bezügen können sie als Sucher der zeitlosen Form in ihren Raum schließen. Nur durch die Aktivität eines abstrahierenden idealen Geistes vermag der deutsche Mensch sein Natur- und Welterlebnis in klassisch-südliche Form zu binden. Die deutsche Klassik baut nicht auf allebendigem Weltstoff die Kuppel ihres Raumganzen, sondern auf den Grundpfeilern einer typisierenden Abstraktion, auf Gliederung und kosmischer Begrenzung, auf wesenhafter Dinglichkeit und stilisierter Allgemeinheit gründet sich ihr Raumgefühl.

Zeigt sich in den theoretischen Auseinandersetzungen Goethes mit Hirt ein Abweichen Goethes vom Individualismus und vom Tragisch-Ausdruckshaften, so wiederholt er da im Kleinen, was sein Entwicklungsgang aus dem ungehemmten Lebenswillen des Sturms und Drangs zur klassischen Gestalt hin im Großen vollzogen hat. Goethe sagt einmal: „Soviel ist aber gewiß, daß die unbestimmten, sich weitausdehnenden Gefühle der Jugend und ungebildeter Völker allein zum Erhabenen geeignet sind, das, wenn es durch äußere Dinge in uns erregt werden soll, formlos oder zu unfaßlichen Formen gebildet, uns mit einer Größe umgeben muß, der wir nicht

Digitized by Google

gewachsen sind . . . Aber wie das Erhabene von Dämmerung und Nacht, wo sich die Gestalten vereinigen, gar leicht erzeugt wird, so wird es dagegen vom Tage verscheucht, der alles sondert und trennt und so muß es auch durch jede wachsende Bildung vernichtet werden, wenn es nicht glücklich genug ist, sich zu dem Schönen zu flüchten und sich innig mit ihm zu vereinigen, wodurch denn beide gleich unsterblich und unverwüstlich sind“ [1]). Die Vereinigung der Sturm und Drangjugend und der Schönheit der Reife war bei Goethe als deutschem Menschen eine bedingte. Goethe hatte sich in seiner Jugend als nachtwandlerischer Dichter gefühlt [2]), nun sollte er durch Spinoza ewige Notwendigkeit und Gesetzlichkeit der kosmischen Natur erleben, erlebte auch, daß der Mensch seine Natur unter die Notwendigkeit beugen müsse. In Italien erkennt er: „Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen: da ist die Notwendigkeit, da ist Gott“ [3]). Deutscher idealistischer Forderungstrieb führt Goethe zur wesenhaften Wahrheit. Erst nach Ablegung seiner unendlich bewegten und gefühlstiefen, regungsvollgeheimnisreichen deutschen Natur, durch Anerkennung einer ewigen Notwendigkeit und Gesetzlichkeit fand Goethe die Erlösung in die Schönheit. Die Welt in Zeit und Raum gibt ihm jetzt mit ihrer Formenvielheit den Glauben an zeitlosen Bestand und Objektivität, sowie gegenständliche Wahrheit. Eine episch-apollinische Gestimmtheit tritt an die Stelle der lyrisch-tragischen Haltung der Sturm- und Drangzeit. Jetzt sucht Goethe durchgehende Gesetze, Urphänomene im Wandel der Erscheinungen.

In seinen Beiträgen zu Lavaters Physognomischen Fragmenten zeigt sich bereits der Wille von einem festen Fundament auszugehen und durch reine Naturform alle außerkörperlichen Ansprüche zu verdrängen. So sagt er einmal von Schädeln: „An ihrem Unterschiede, der den bestimmten Charakter der Thiere bezeichnet, kann man am stärksten sehen, wie die Knochen die Grundfesten der Bildung sind und die Eigenschaften eines Geschöpfes umfassen. Die beweglichen Theile formen sich nach ihnen, eigentlicher zu sagen mit ihnen, und treiben ihr Spiel nur soweit es die festen

---

[1]) W. XXVII. 14 f.
[2]) XXIX. 15.
[3]) W. XXXII. 770.

Digitized by Google

vergönnen[1]). Gleiche Gedanken durchziehen Goethes Morphologie. Bezeichnend sind in diesem Zusammenhang Goethes Ausführungen über „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil". „Gelangt die Kunst", so heißt es hier, „durch Nachahmung der Natur, durch Bemühung sich eine allgemeine Sprache zu machen, durch genaues und tiefes Studium der Gegenstände selbst endlich dahin, daß sie die Eigenschaften der Dinge und die Art wie sie bestehen, genau und immer genauer kennen lernt, daß sie die Reihe der Gestalten übersieht und die verschiedenen charakteristischen Formen neben einander zu stellen und nachzuahmen weiß: dann wird der Stil der höchste Grad, wohin sie gelangen kann, der Grad wo sie sich den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellen darf"[2]). Der Stil ruht nach Goethe „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntniß, auf dem Wesen der Dinge"[3]). Zwischen diesen Grundsätzen und denen im Sammler vertretenen besteht kein Unterschied.

Am 25. Mai 1794 schrieb Christian Gottfried Körner an Schiller unter anderem: „Was Humboldt über den Unterschied des Schönen und Charakteristischen in seinem letzten Briefe bemerkt, ist mir besonders wichtig, und hat mir viel Stoff zum Nachdenken gegeben"[4]). Der in Frage stehende Brief ist der vom 5. März 1794 von Humboldt an Körner geschriebene. Nach Humboldt muß notwendig ein Weg existieren von der Bestimmung der Schönheit durch subjektive Merkmale, wie sie Kant gegeben, zu ihrer Bestimmung durch objektive. Wie Schiller geht Humboldt in gleicher Richtung von Kant fort. Die Einbildungskraft soll ihre Zusammenstimmung mit dem Verstande in seiner Gesetzmäßigkeit am künstlerischen Gegenstande dartun. Der Gegenstand muß die Form des Verstandes sinnlich gleichsam an sich tragen um den Verstand zu reizen sich mit der Einbildungskraft zu verbinden. Die Form des Verstandes in der Erscheinung ist dann Schönheit. „Ein sinnlicher Gegenstand kann eine Gestalt haben, die durch mehr oder minder partikulaire und zufällige oder allgemeine und nothwendige Ideenverbindungen an etwas Unsinnliches erinnert. Alsdann ist er charakteristisch. Wir denken uns die Idee und die sinnliche Gestalt jede besonders,

---

[1]) W. XXXVII. 347 f. Vgl. Goethes Werke (Kürschner) Naturwissenschftl. Schr. 114. XXXVI.

[2]) XXXXVII. 79 f.

[3]) Ebd. 80.

[4]) Schillers Briefwechsel mit Körner. Herausgegeb. v. Karl Goedeke. Leipzig 1874. II. 100.

Digitized by Google

betrachten aber die letztere als das Bild der ersteren, gleichsam als den Körper, den jene als Seele belebt“[1]). Hier steht die Konkretisierung eines Ideellen in Frage und dies bezeichnet Humboldt als charakteristisch. Eine andere Art der Verbindung von Idee und Gestalt unterscheidet Humboldt noch. „Der sinnliche Gegenstand kann nemlich so beschaffen seyn, daß die Art der Theile, aus welchen er besteht, ihre Verbindung untereinander, das Verhältniß des Materiellen an ihnen zur Form des Ganzen, daß, sage ich, dieß alles in eben solchen Verhältnissen zu einander steht, als bei denjenigen Dingen, denen wir (unsinnliche) Vollkommenheit zuschreiben, und daß es eben die Ideen, als diese erweckt. Alsdann nennen wir ihn schön. Wir denken uns nun nicht mehr das Sinnliche und Unsinnliche jedes für sich, der in der Sinnenwelt erscheinende Gegenstand hat die unsinnliche Form angenommen. Beide sind im genauesten Verstande Eins. Bei dem, was charakteristisch ist, hüllt sich gleichsam die unsinnliche Idee in die den Sinn erscheinende Gestalt; bei dem, was schön ist, verwandelt sie sich selbst in dieselbe“[2]). Nach Humboldt vermag das Charakteristische Ausdruck einzelner unsinnlicher Beschaffenheiten, bald dieser, bald jener zu sein, das Schöne aber nur gewisser mit einander systematisch verbundener und immer derselben. Dadurch führt es in seiner Form Vollständigkeit und Unveränderlichkeit unmittelbar mit sich. Man kann eigentlich nicht sagen, daß das Schöne Ideen ausdrücke. Denn es besteht bloß in der freien Zusammenstimmung seiner sinnlichen Form mit den unsinnlichen Formen des Verstandes. „Es ist also hier nicht Ausdruck, der absichtliches Streben etwas, das früher da ist, nachzubilden voraussetzt, es ist ein Zusammentreffen zweier von einander unabhängigen, einander nicht suchenden sondern freiwillig sich begegnenden Naturen. Es ist nicht Ausdruck von Begriffen und Ideen, es ist Ausdruck der Formen selbst, in welchen erst alle Begriffe und Ideen selbst ihr Daseyn erhalten. . . . Das Charakteristische hingegen ist im eigentlichsten Verstand des Worts Ausdruck und kann Ausdruck von Ideen, Begriffen, Empfindungen usw. sein“[3]). Da Humboldt das, woraus ein Ding besteht, was es zu einem Etwas macht, als seine Materie, die Verbindung der Bestandteile

[1]) Ansichten über Ästhetik und Literatur von Wilhelm von Humboldt. Seine Briefe an Christian Gottfried Körner. Hg. v. F. Jonas, Berlin 1880. S. 25.

[2]) Ebd. 25.

[3]) Ebd. 27.

Digitized by Google

zu einem Ganzen aber als Form bezeichnet, so kann er das Charakteristische als Ausdruck des Unsinnlichen durch die Materie, das Schöne aber als Ausdruck des Unsinnlichen durch die Form definieren. „Ich nehme ein charaktervolles und ein schönes Gesicht. In dem ersten bestimmt offenbar die Gestalt, die Größe, Lage, der Schnitt der einzelnen Theile, die dieß Verhältniß haben, nicht durch dieß Verhältniß, das gleichsam nur auf den Theilen ruht, hervorgebracht. Über diesem allem schwebt noch ... die reine Form, die reine Einförmigkeit oder Mannigfaltigkeit, Proportion oder Disproportion u. s. f. und nur diese bestimmt das Urtheil über die Schönheit. Daher ist ja auch das Charakteristische so selten schön, und daher hat ja die Schönheit ihren eigenen Charakter“ [1]). Dieser besteht im ebenmäßigsten Gleichgewicht und in höchster Ruhe, wobei entweder Mangel an aller Kraft oder zur Stille gebändigte Kraft vorhanden ist.

Die in dem angeführten Brief an Körner vorgebrachte Definition der Schönheit durch Humboldt stimmt mit der in dem Aufsatz über die männliche und weibliche Form gegebene überein. Auch die von Schiller in den ästhetischen Briefen aufgestellte Schönheit: Gesetzmäßigkeit der Form als freies Spiel der Materie deckt sich damit. Das Charakteristische steht für Humboldt insofern im Gegensatz zur reinen Schönheit als es nicht wie dieses im ruhigen Gleichgewicht von Idee und Gestalt besteht, sondern die Gestalt als Inkarnation eines Ideellen begreift. Humboldts Begriff des Charakteristischen hat somit keine Beziehung zur individuell-charakteristischen Kunstauffassung, die nicht eine Idee, einen Begriff widerspiegeln, sondern einen Gehalt in zeitlicher Lebendigkeit darstellen will.

Durch Humboldt war Schiller schon einmal zur Beschäftigung mit dem Problem des Charakteristischen angetrieben worden. Am 1. Februar 1796 hatte er an Wilhelm von Humboldt geschrieben: „Daß Sie sich in Beurtheilung des Charakterwertes, so ernstlich und nachdrücklich gegen das einförmige allgemeine erklären, und für die Individualität und das charakteristische streiten, erfreut mich ungemein. Auch halten Sie diese Idee, in jeder Anwendung, so fest, daß man überzeugt wird, wie sehr Sie sich derselben bemächtiget haben. Sie ist von einer unabsehlichen Consequenz für alles moralische und ästhetische, und, um nur eine einzige Anwendung davon zu berühren, so läßt sich das Ideal einer (sentimentalischen) Idylle ohne eine Voraussetzung derselben gar nicht

[1]) Ebd. 27 f.

Digitized by Google

fassen; denn hier gerade ist der Fall, wo die Discrepanz der Charaktere ihrer innern Unendlichkeit keinen Eintrag thun darf, und wo Götter (im Plural) neben einander stehen müssen, da es, nach der entgegengesetzten Meinung nur eine Gottheit, aber keine Götter giebt . . . Ich glaube, daß das aesthetische Ideal sich eben darinn von dem moralischen Ideal unterscheidet, daß jenes in einer Mannigfaltigkeit von Exemplarien, dieses hingegen nur in einem einzigen kann realisiert werden“ [1]). Bei Schiller handelt es sich um den ewig klassischen Grundsatz, daß sich geschlossene Einheit in eine Vielheit von Teilen gliedern muß. Was Schiller als Staat des schönen Scheins bezeichnete, trifft auch für das klassische Kunstwerk zu. Der einzelne in sich geschlossene Teil soll aus Freiheit das Gesetz des Ganzen erfüllen. Das Ganze des Kunstwerks spiegelt sich in jedem seiner Teile und ist doch erst mit der Mehrzahl der Teile vollendet.

Eine ausführliche Darlegung von Humboldts Meinung über das Prinzip der Teilung im einheitlichen Kunstorganismus muß ein verlorener Januarbrief Humboldts aus dem Jahre 1796 an Schiller enthalten haben, dessen Beantwortung bereits angeführt wurde. Im Brief vom 13. Februar 1796 gesteht Humboldt, daß er die Unterscheidung Schillers zwischen dem ästhetischen und moralischen Ideal nicht anzuerkennen vermöge. Auch das moralische Ideal habe sich in die Fülle der Teile zu gliedern. Als eine Ausführung der bloß spekulativen, bloß denkbaren Idee erklärt Humboldt den einen Gott. Das moralische Ideal müsse sich auch in der Wirklichkeit darstellen lassen. Es würden dann daraus „diejenigen Charaktere entstehen, die man zugleich idealisch und individuell nennen kann“ [2]). „Das eigentliche höchste Ideal, das sich aber allein nach seinen Bedingungen denken, auf keine Weise anschaulich machen läßt, wäre für das Moralische die höchste oder vielmehr die absolute Wirksamkeit aller Kräfte und ihrer absoluten Harmonie. Ebenso für das ästhetische das absolute Untergehen der Materie in der Form, oder vielmehr die absolute Verschmelzung beider in einander. Dies wirklich zu erreichen ist schon und vorzüglich darum unmöglich, weil es uns unmöglich ist, vollkommenes Gleichgewicht mit der höchsten Kraft zu verbinden. Soll die letzte vorhanden

[1]) Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm v. Humboldt. Hg. v. Albert Leitzmann. Stuttgart 1900. 3. Aufl. S. 273.

[2]) Neue Briefe Wilhelm von Humboldts an Schiller 1796—1803. Hg. v. Friedrich Clemens Ebrard. Berlin 1911 S. 35 f, 38 f.

Digitized by Google

seyn, so müssen wir immer in der Schönheit wie in der Moralität einseitig seyn, wir müssen aber nur eine Einseitigkeit wählen, welche, indem sie sich durch sich selbst bis ins Unendliche hin vermindert, sich immer mehr der Allgemeinheit nähert. Bei Charakteren, die einer progressiven Vervollkommnung fähig sind, ist dieß leicht zu begreifen. Aber es findet auch in Kunstwerken statt. Das Kunstwerk muß nemlich durch das, was es ist, die Möglichkeit einer solchen Progression andeuten und die Phantasie des Betrachters nöthigen, in sich, diesen Weg gleichsam im Voraus zu durchlaufen. Auf diese Weise erhält man Formen, die man Ideale der Mannigfaltigkeit, der Individualität, sowie jenes das Ideal der allgemeinen Vollendung nennen könnte“ [1]).

Wilhelm von Humboldt konnte Goethes Schrift über das Charakteristische: der Sammler und die Seinigen nicht verfolgen [2]). Er war aber selbst mit Hirt zusammengetroffen [3]). An Schiller schreibt er von Dresden aus, daß die Behauptungen Lessings und Winckelmanns über den Ausdruck der Leidenschaft in den Antiken wohl wenig irre machen können, da sie nicht einmal mit sich selbst übereinstimmend seien. Winckelmann, der ewig das Gleichgewicht der Züge in den Gestalten der Götter vor Augen habe, nenne ja selbst den Ausdruck des Apollo Belvedere Freude über den Sieg mit Verachtung des Feindes gemischt. Seinen Behauptungen aber liegt viel richtig Gesehenes zu Grunde. Es kommt nur darauf an, ob der Zuschauer leere Schönheit oder charakteristische Wahrheit erwartet. In jenem Fall wird er der Meinung Hirts, in diesem Fall aber der Winckelmanns nahe kommen. Humboldt glaubt, daß Winckelmann davon ausgegangen ist, daß die neuere Skulptur alle Idealität verloren hat, und daß ihr jetzt nichts übrig bleibt, als durch Wahrheit und bloße Wahrheit zu entschädigen. Um vor diesem Abwege zu warnen, geriet er dahin, die Alten, was doch nicht der Fall ist, als das gerade Gegenteil davon aufzustellen. Jetzt fühlt man das Übertriebene dieser Behauptung, verfällt jedoch, wie Hirt es zu beweisen scheint, in das entgegengesetzte Extrem [4]). Humboldt selbst will in jeder Statue das Ideale, was, da es alles ausdrücken soll, jedes Einzelne ausschließt, von dem Individuellen, das immer

---

[1]) Neue Briefe 36 f.

[2]) Vgl. Goethes Briefwechsel mit Wilhelm und Alexander von Humboldt. Hg. v. Ludwig Geiger. Berlin 1909 S. 76 u. 86.

[3]) Neue Briefe 141.

[4]) Ebd. 141 ff.

Digitized by Google

etwas Bestimmtes angibt, unterscheiden[1]). An Schiller hatte Humboldt bereits berichtet, daß sein Betreben einzig und allein darauf hinauslaufe, überall das Ideal zu finden, ohne das Individuum zu zerstören[2]). Der Künstler idealisiert immer und doch bleibt der gute zugleich individuell. Der Portraitmaler soll zum Beispiel nicht wie der Dichter in mehreren Situationen erzählend und entwickelnd, sondern auf einmal den Charakter hinstellen und die „wesentliche Form, mit Wegwerfung der zufälligen und momentanen Züge" zeichnen. Nur wenn das Bild das wahrhaft Eigentümliche und Originelle darstellt, hat es gleichsam ein eigenes Lebensprinzip in sich, nur dann zwingt es den Zuschauer sich den Charakter als eine tätige immer fortrückende Kraft, nicht wie eine geschlossene schon vollendete Größe zu denken. Und darin liegt die hohe Kunst der Alten. Ihre Kunstwerke sind idealisierte Portraits, aber nicht einzelner Individuen, sondern der Menschheit und gerade in ihrem reinsten und vollsten Sinne[3]). Damit hat nun Humboldt deutlich bekundet, daß er unter den individuellen Idealen, den Idealen der Mannigfaltigkeit Charaktertypen in ästhetischer und moralischer Beziehung versteht.

Das individuelle Ideal läßt Humboldt keine Ruhe. Besonders einer „philosophischen Menschenkenntnis" sollen seine Gedanken über den typischen Charakter zugute kommen. Humboldt will zeigen, daß die Menschenkenntnis, wenn sie vollständig und philosophisch sein soll „nur das aufsuchen muß, was in dem Subjekt einer Vervollkommnung zum Ideal fähig ist, und die Menschenbildung im Grunde nichts weiter zu thun hat, als dieß zu erhalten, zu reinigen und zu steigern"[4]). Er will seine Ideen vom Charakter auf die Erziehung anwenden. Seine Reise soll ihm ein Prüfstein sein wie weit er in der Charakterforschung schon gekommen ist, und Einwirkungen auseinander sondern, besondere Charaktere auf allgemeine zurückzuführen und wieder allgemeine und besondere spezifizieren könne[5]). Besonders das Problem des Nationalcharakters reizt ihn. Sein „Plan der vergleichenden Anthropologie" enthält bereits das Wesentlichste seines Charakterstudiums. Den Charakter ganzer Klassen von Menschen, vorzüglich den der Nationen im

[1]) Neue Briefe 144.
[2]) Ebd. 130.
[3]) Ebd. 130f.
[4]) Ebd. 131.
[5]) Ebd. 131 f.

Digitized by Google

Wandel der Zeiten sucht die vergleichende Anthropologie auf. Ihr Bestreben geht dahin die „mögliche Verschiedenheit der menschlichen Natur und ihrer Idealität auszumessen", zu untersuchen „wie das menschliche Ideal, dem niemals ein Individium adäquat ist, durch viele dargestellt werden kann" [1]).

Humboldt war immer geneigt, in Kunstwerken der Bildnerei und Malerei nur nach der typischen Physiognomie zu forschen. So spricht der Brief an Schiller vom 25. Juni 1797 davon, daß er das „eigentlich Künstlerische" sehr zur Seite liegen lassen müsse, dagegen gebe ihm „das Charakteristische" eine reiche Ernte in der Dresdener Galerie. Er will nur vom „physiognomischen Teile der Kunst" reden [2]). In „physiognomischer Rücksicht" durchwandert er die Ausstellungsräume des Museums der kleinen Augustiner in Paris [3]). Wie Humboldt Hirts Grundsatz des Charakteristischen nicht aufgenommen hat, so konnte er auch nicht das Fundament der Lavaterschen Physiognomik billigen. Denn beide, Hirt wie Lavater, vertraten die Anschauung vom freien individuellen Ausdruck. Hirt interpretierte die antiken Kunstformen als Ausdruck des jeweiligen Inhaltlichen, Lavater erschaute die Erscheinungsform als Produkt einer inneren Beschaffenheit und Wirkung. Humboldt dagegen will in den Zügen des Gesichts kein Seelisches herausleuchten sehen, sondern will sie ganz empirisch mit dem Tun der Charaktere vergleichen und so auf Ähnlichkeiten zwischen Charakter und Gesichtslinien kommen. Die Physiognomik ist nur dadurch verdächtig geworden, so meint er, daß man sie zu einem Mittel herabgewürdigt hat das „Innre des Menschen in seinem Äußern" zu lesen [4]). Die Bedeutung, den Sinn der Züge zum Endzweck der Physiognomik zu machen, muß vermieden werden. Die Physiognomik soll gänzlich in das Gebiet der Naturbeobachtung hinübergezogen werden. Der Natur allein wird auch die Bildung der Gesichtszüge zugeschrieben. Der Geist kann seinen Einfluß „nur in Theilen zeigen, deren Umwandlungen ganz und gar den allgemeinen Gesetzen der körperlichen Natur folgen. Die Veränderungen, die er in ihnen hervorbringt, müssen jenen Gesetzen gemäß seyn, und so kann man seine Einwirkung geradezu auch als Natur ansehen, weil sie durch die Gesetzmäßigkeit dieser modifizirt wird" [5]). Der Physiognom hat

[1]) Gesammelte Schr. I. 388.
[2]) Neue Briefe 128 f.
[3]) Ges. Schr. II. 346.
[4]) Ebd. II. 347, vgl. II. 78.
[5]) Ebd. II. 353.

Digitized by Google

die Aufgabe, die „verschiedenen Typen der menschlichen Physiognomien“ aufzusuchen und wenn möglich ihre Zahl und Unterordnung zu bestimmen. Erst auf solche beobachtete Form darf das Studium des Ausdruckes folgen. Von der Physiognomie läßt sich der Ausdruck nicht trennen. „Nur muß sich der Physiognomiker nicht darum bekümmern, ob das Individuum selbst in seinem Charakter die Seiten besitzt, die dieser Ausdruck andeutet, oder nicht. Dieß ist eigentlich der Physiognomik überhaupt, und wenigstens ihm jetzt noch schlechterdings fremd. Der Ausdruck liegt weniger in der Form, als in den kleinen mit Worten nicht auszudrückenden Zügen, dem Licht und Schatten usf.“ [1]). Wenn nun die Gesichtsbildungen als reine Naturformen beobachtet sind, kann man die Art durchgehen, wie sie in der Wirklichkeit angetroffen werden, als Charaktere der Nationen, Familien, Stände, Beschäftigungen. Dann kann man auch ihr Verhältnis zur innern Gesinnung bestimmen, wobei man jedoch nie einzelne Züge mit einzelnen Eigenschaften, sondern immer nur die ganze Gesichtsbildung mit dem ganzen Charakter vergleichen dürfte, um daraus die vollständige Individualität zusammenzusetzen [2]).

An Goethe gedachte Wilhelm von Humboldt seine physiognomischen Gedanken nebst Betrachtungen über Statuen des Museums der kleinen Augustiner zu schicken und sicherlich hätten sie seine Zustimmung erregt, wenn sie in seinen Besitz gelangt wären. Denn die Zurückführung der Physiognomik auf die Kenntnis reiner Naturformen und ihre Einordnung zu festen Typen bei Ausschaltung aller hintersinnlichen Ansprüche war der Goetheschen Natur- und Kunstbetrachtung nur zu verwandt. Man könnte Humboldts Plan einer vergleichenden Anthropologie und die Schrift vom „Museum der kleinen Augustiner“ Fragmente einer klassischen Physiognomik nennen und sich dabei des ganz anders gearteten Sehwinkels eines Lavater bewußt werden. —

Der Jahrgang 1797 des „Neuen Teutschen Merkur“ brachte im Novemberstück eine Abhandlung „über die Bestimmung und Grenzen der dramatischen Malerey“. Darin finden sich folgende Sätze: „Eine Menschengestalt, wenn sie nicht bloß als abstrakte Form für den Verstand dastehen, sondern als schön gefallen soll, muß nebst den schönen Formen auch Karakter und Leben zeigen. Schöne Gestalten ohne Leben gleiten unempfunden über den Spiegel der Seele hin,

[1]) Ges. Schr. II. 354.
[2]) Ebd. 354.

Digitized by Google

und ohne Karakter hat Menschheit in der Gestalt keinen Ausdruck. Beyde vereint sind die Seele der schönen Bildung." Der Verfasser war der in Rom weilende Carl Ludwig Fernow. Wie gegensätzlich die Einstellung Hirts zu dem genannten Aufsatz Fernows war, besagt eine Äußerung Hirts an Böttiger: „Dieser Fernowsche Aufsatz hat viel gutes, recht gut gesagt aber das ewige trennen und begränzen da, wo alles in einanderläuft, ist eine der ekligsten Sachen, die ich kenne, das zu nichts als Hirngespinsten führt"[1]). Fernow war durch Kantsche Grundsätze und praktische Einsichten in das Kunsthandwerkliche zu der Ansicht vom Verhältnis des Schönen und Charakteristischen gekommen, wie sie der Merkuraufsatz andeutet. Als Fernow die ersten zwei Horenaufsätze Hirts, den Versuch über das Kunstschöne und den Laokoon kennen lernte, wurde er veranlaßt, seine Ideen über das Schöne und Charakteristische weiter auszuführen. Im Aprilstück vom „Deutschen Magazin" des Jahres 1799 erschien dann ein zusammenfassender Aufsatz: „Über den Zweck der bildenden Kunst", von dem man sagte, daß der französische Archäologe Quatremère de Quincy ihn zu seiner Abhandlung „Sur l'idéal dans les arts du dessin" verwendet habe[2]). Fernow scheidet eine freie Kunst von einer unfreien d. h. nachahmenden. Die Freiheit besteht darin, daß sich die Kunst „ohne der Wahrheit im Wesentlichen ungetreu zu werden, über die Individualität der wirklichen Natur erhebt", daß sie ihren eigentümlichen Charakter ausdrückt, ohne die Zufälligkeiten, welche nur einzelnen Gegenständen der Art oder Gattung ausschließend eigen sind, nachzuahmen. So entsteht ein freies, typisches Kunstwerk. Es besitzt idealische Wahrheit, weil es nicht den individuellen Charakter eines in der Natur wirklich vorhandenen Objekts, sondern die in mehreren Individuen einer Art oder Gattung zerstreuten charakteristischen Merkmale des ihnen gemeinschaftlichen Begriffes oder Urbildes ausdrückt[3]). Fernows Ausgangspunkt für das Problem des Charakteristischen und Schönen ist die philosophische Konstruktion eines Gattungstyps mit bestimmtem Geschlechtscharakter. Im Anschluß an Kant, der zu seiner Normalidee des Schönen, die „nichts Spezifisch-Charakteristisches" enthält, noch das Ideal des Schönen, den Ausdruck des Sittlichen treten läßt[4]), bestimmt Fernow, daß die abstrakte

[1]) Böttiger Briefe 87 (6. Januar 1798).
[2]) Zeitung für die elegante Welt. 26. Juni 1806.
[3]) Deutsches Magazin 1799 (April) S. 341 f.
[4]) Kritik der ästhetischen Urteilskraft § 17.

Digitized by Google

Form der Gattung noch eines idealen Inhaltes bedürfe, um das vollständige Ideal der Gattung herzustellen. Dieses ist zugleich die reine „abstrakte Schönheit", ausdrucks- und charakterleer. Von ihr geht Fernow aus, das Typisch-Charakteristische zu rechtfertigen. Er hält an der Schönheit fest und will einen Charakter in sie einbeziehen. Nach ihm entstehen aus den verschiedenen Modifikationen des abstrakten Menschenbildes ebenso viele besondere Bildungen, wovon jede, neben dem allgemeinen Zweck der Gattung noch besondere Bestimmungen ausdrückt. Dies geht in unzähligen Mischungen und Schattierungen vom höchsten Begriff der Gattung unzählige Arten hindurch bis zu jedem Individuum herab. Haben nun besondere individuelle Bildungen in gewissen besonderen Verhältnissen Ähnlichkeit miteinander, so gibt ihnen dies einen besonderen gemeinschaftlichen Charakter. Man kann sie als Artcharaktere bezeichnen. Die Natur drückt sie in vielen Gestalten aus, jedoch in keiner vollständig und durchaus bestimmt. Die Kunst jedoch kann sie bestimmt und vollständig in idealischen Gestalten ausbilden, wie die alten Künstler es getan. „Sie abstrahierten aus der Natur, unter dem Begriff der höchsten physischen, durch schwere Arbeiten ausgebildeten Männerstärke das Idealbild des Herkules; unter dem Begriff einer schönen, durch Ruhe und Genuß gepflegten männlichen Jugend, das Bild des Bacchus; unter dem Begriff der höchsten, durch geistige Bildung veredelten Jugendschönheit, das Bild des Apollo ectr." [1]). Je weniger besondere Bestimmungen ein Individualbild auszudrücken hat und sich mehr dem reinen Begriff des Gattungscharakters nähert, um so vollkommener wird es sein. Apollo und Venus stellen die beiden Geschlechtertypen dar. Unter den Idealen der Kunst gibt es viele Modifikationen und Abstufungen vom reinen Geschlechtscharakter bis zu den Artcharakteren hinab, vom Apollo bis zum Faun, von dem Ideal der Halbgötter und Helden in den Dioskuren bis zu den Ringern und Scheibenwerfern. Jede dieser Bildungen ist ein Ideal in seiner Art, das den Begriff seiner eigentümlichen Natur vollständig ausdrückt. Jede hat ihren bestimmten, eigentümlichen, von allem übrigen durch die bloße Gestalt fühlbar verschiedenen Charakter und jede kann nur in diesem Charakter vollkommen und schön sein. Doch ist es nur eine relative Vollkommenheit uud Schönheit, deren höchste Stufe in dem Ideal der Geschlechtscharaktere liegt. Das war die Idealisierung des physiognomischen Ausdruckes. Auch der pathognomische Ausdruck, der

[1]) S. 345 f.

Digitized by Google

die Gemütsstimmung der Person an den vorübergehenden beweglichen Zügen der Bildung und in der Stellung sichtbar macht, kann typisiert werden. Jede Leidenschaft, jeder Affekt hat in der Natur einen eigentümlichen Charakter, der in jedem Individuum anders modifiziert erscheint. Die Kunst muß für den Augenblick jedes Gemütszustandes die ihm eigentümlichsten und bestimmtesten Zeichen wählen, aber zugleich modifiziert nach dem Charakter der Person, an welcher sie diese Stimmung erscheinen läßt. „Jeder Karakter, jedes Alter, jeder Stand, jeder Grad der Kultur, jedes Temperament, jedes Geschlecht ectr. hat seine eigenthümliche Art des Ausdrucks. Der Held äußert seine Betrübnis, seine Freude, seine Liebe, seinen Haß anders als der gemeine Mensch; der Greis anders als der Knabe, das Weib anders als der Mann ectr. In dieser Modifikazion zeigt der Ausdruck jeder Leidenschaft, jedes Affekts nicht allein das, was ihm seiner Natur nach eigenthümlich und in allen Individuen gemeinschaftlich ist; sondern er erhält auch zugleich die Individualität, welche der besondere Gegenstand fordert“ [1]). Ein gleiches idealisierendes, typisierendes Verfahren wie der physiognomische und pathognomische Ausdruck verlangt der mimische. Er besteht in den willkürlichen Bewegungen, im Mienen- und Gebärdenspiel handelnder Gestalten, wirkt momentan. Mehrere Personen können eine und dieselbe Gemütsbewegung auf verschiedene Weise mimisch ausdrücken. Diese verschiedenen Arten des mimischen Ausdruckes bei einer gleichen Absicht enthalten ein Gemeinschaftliches, das der bildende Künstler aufzusuchen hat [2]).

Bei Fernows Betrachtung des Charakteristischen läuft alles auf eine Sichtbarmachung des Wesentlichen, auf eine Typisierung hinaus. Die individuelle Farbigkeit des physiognomischen, pathognomischen und mimischen Ausdruckes soll wesenhafte Grundfarbe, Gesetzlichkeit erhalten. Ein Gegenstand in typischen Umständen besitzt für Fernow Kunstwahrheit oder Charakteristik.

Fernow stellt die Frage, ob gesetzliche Wahrheit oder Schönheit der höchste Zweck der bildenden Kunst ist. Eine schöne Kunst muß nicht allein das Vermögen haben schöne Gegenstände zu bilden, sondern jedem Gegenstand Schönheit zu geben im Stande sein [3]). Ein Bild kann bei seiner Unwahrheit wohl Schönheit aufweisen, denn die Schönheit ist an keinen bestimmten Gegenstand gebunden,

[1]) S. 350.
[2]) S. 351.
[3]) S. 339.

Digitized by Google

nur mangelt dann diejenige Schönheit, welche es in dem gegebenen Falle haben sollte und die immer vom besonderen Gegenstande, den es darstellt, abhängig ist[1]). Durch das Typisieren erhält ein dargestelltes Objekt nicht Schönheit, sondern Vollkommenheit. Wenn der Gegenstand in der Natur schön ist, so wird die Schönheit durch die idealische Behandlung noch erhöht. Ist das Objekt aber nicht schön, so kann es auch in der idealischen Behandlung nicht schön erscheinen. Die Kunstschönheit kann also nicht in der bloßen Wahrheit und Charakteristik der Darstellung bestehen. „Wahrheit und Karakteristik der Darstellung können nur die eine Hälfte des ganzen Kunstwerks seyn; zu ihnen muß noch das Gefällige der Form, oder die Schönheit der Darstellung dazukommen“[2]). Die Kunstschönheit besteht in „derjenigen Form, durch welche der Künstler seinen Gegenstand, ohne die Wahrheit der Darstellung zu schwächen, auf die gefälligste Art der Anschauung bringt.“ Sie ist von der Schönheit des Gegenstandes selbst völlig verschieden und bloß an der Darstellung enthalten. „Wo nun beide, Gegenstand und Darstellung, Inhalt und Form zugleich schön sind, da fließt der schöne Eindruck beider in Ein Gefühl der Schönheit des Kunstwerks zusammen, so daß sie nur in der Reflexion und Abstrakzion getrennt werden können![3]) Eine gleiche Anschauung sprach Schiller bereits aus, wenn er im Spieltrieb die Versöhnung des auf die Veränderung gerichteten Stoff- oder Sachbetriebes mit dem auf dauernde Gesetzlichkeit bestrebten Formtriebes erkennen wollte. Der Spieltrieb hat die lebende Gestalt zum Gegenstand, d. h. Form und Inhalt befinden sich in harmonischer Verbundenheit. Fernow läßt aber auch einen Bruch zwischen Form und Gehalt zu. So muß nach ihm der Laokoon zwar ein schönes Kunstwerk genannt werden, aber er ist kein Ideal der Schönheit, auch nicht das erste Ideal der Kunst, sondern „ein schönes Ideal des höchsten Ausdrucks von Körperschmerz und Seelenleiden“[4]). Wohl hatte Fernow gleich am Anfang seines Aufsatzes im „Deutschen Magazin“ bemerkt, daß Hirts Schilderung des Laokoon das Wahrste enthalte, was über den Ausdruck dieser Gruppe gesagt worden sei. Diese Zustimmung widerruft jedoch Fernow wieder[5]). Das Tragisch-Ausdruckhafte

[1]) S. 340.
[2]) S. 360.
[3]) S. 358 f.
[4]) S. 368.
[5]) Fernow an Böttiger 20. April 1806 (Böttiger Briefe 9, Nr. 29); Römische Studien I. Vorrede zu „Über das Kunstschöne“.

Digitized by Google

führt Fernow durch einen Idealisierungsprozeß auf ein Gesetzliches, Typisch-Charakteristisches zurück und will den Schein der Schönheit darüber ausgegossen wissen. Der Gehalt soll nicht wie bei Hirt in der Form in Erscheinung treten. Die Form bleibt bei den verschiedensten Inhalten ruhig und gemessen. Im Gegensatz zu Schiller und Goethe aber fehlt bei Fernow die Umbiegung des Individuell - Charakteristischen in die ethische Bemeisterung der Leidenschaftsmächte, aus dem Gesichtspunkte eines ewigen Menschentumes heraus. Tragischen oder überhaupt unschönen und unidealen Gehalt, auf typische Wahrheitsform reduziert und in Formschönheit versetzt, empfand Fernow in seinen ästhetischen Anschauungen nicht als inneren Widerspruch zwischen Form und Gehalt, sondern einzig als nicht zu große Wert- und Rangminderung des Kunstwerkes.

Fernow kommt von dem einmal ergriffenen Gegenstand der Gehaltstypisierung und der hinzutretenden Schönformung nicht mehr los. Der erste Band seiner „Römischen Studien“ (1806) brachte eine Hirt gewidmete Abhandlung „Über das Kunstschöne“. Endgültig will er das Prinzip des Typisch-Charakteristischen als allein geltende Schönheits- und Kunstregel abtun[1]). Im Wesentlichen wird der Aufsatz aus dem „Deutschen Magazin“ wiedergegeben.

Auch Künstlern seine Ansicht vom Schönen und Charakteristischen einzuschärfen wird Fernow nicht müde. Es sei hier bloß eine Stelle aus einem Briefe Fernows an den Maler Kügelchen, die Johanna Schopenhauer in „Fernows Leben“ mitteilt, angeführt[2]): „Die Aufgabe für den Maler ist: Immer seine Idealgestalten dem Charakter des Gegenstandes gemäß zu bilden, und dieselben immer mit der Individualität ihres Charakters so lebendig zu durchdringen, daß sie, obgleich über alle Wirklichkeit erhaben, doch wirklich lebende Wesen zu seyn scheinen. Charakter, Physiognomie, Individualität, oder wie man es sonst nennen will, denn diese Ausdrücke bezeichnen dasselbe, sind unstreitig die Basis aller Wahrheit und alles Interesses für das Gefühl; aber sie sollen an einer Idealgestalt ausgedrückt seyn, welche den Grad von Idealität und Schönheit hat, der dem Gegenstand gemäß ist, den der Künstler behandelt. Leere Idealformen und Bildungen ohne Physiognomie und Charakter sind so wenig genügend, als charakteristische Gestalten ohne Adel und Schönheit; ja ich bin überzeugt, es giebt

[1]) Fernow an Böttiger 20. April 1806 (Böttiger Briefe 9, Nr. 29; vgl. Nr. 44).
[2]) Tübingen 1810. S. 364 f. vgl. 370.

Digitized by Google

ein idealisches Prinzip wodurch auch die Gegenstände veredelt und idealisirt werden, bei aller sonstigen Wahrheit ihres Charakters und Ausdrucks".

Selbst in seiner Abhandlung „Über die Landschaftsmalerei", die erstmals im „Neuen Teutschen Merkur" (1803) erschien und hernach in die „Römischen Studien" überging, fand Fernow für seinen Terminus Charakteristik Verwendung. Er taucht dabei als „natürlicher Charakter" auf, der dem ästhetischen Charakter landschaftlicher Darstellungen zu Grunde liege. Dieser natürliche Charakter ist „wie das Wahre und Charakteristische in allen Künsten, die Grundlage des Schönen. Eine Landschaft ohne Charakter ist eben so leer und unbedeutend wie ein Gesicht ohne Physiognomie. Um seiner Landschaft ihren natürlichen Charakter zu geben, muß der Künstler denselben im Einzelnen und Ganzen aus der Natur wohl aufgefaßt, sich in denselben wohl hineinstudiert haben; denn nicht nur das Ganze, sondern auch jedes Einzelne soll eine bestimmte Physiognomie haben, und wiederum ist es ebenso nötig, daß die dargestellte Gegend im Ganzen, als daß jeder in ihr dargestellte Gegenstand, einen bestimmten Charakter habe; denn nur daraus geht die ästhetische Wahrheit und Bedeutsamkeit des Werkes, ohne welche die Schönheit leer ist, hervor"[1]). Der Künstler muß den eigentümlichen Charakter jeder Natur beobachten und sich ausschließlich nur für die eine oder andere Art ausbilden[2]).

Bei Fernows Stellung zu Hirt und zum Ausdruck-Charakteristischen ist das bezeichnendste Moment, daß Fernow Hirt im Gegensatz zu Goethe und Schiller vollständig mißverstanden, für den Vertreter eines schönheitslosen Typenfundaments gehalten und von dieser Warte aus auch bekämpft hat. „Ich habe wirklich schon über 30 Briefe über diese Materie [des Charakteristischen] geschrieben, die an Fernow gerichtet sind. Die Veranlassung hiezu ist einer seiner Aufsätze im D.[eutschen] Merk.[ur] Nov. 1797 und sein neuester im Aprilstück des deutschen Magazins, den Sie wahrscheinlich kennen" schreibt Hirt an Böttiger[3]). Hirt selbst meint sich mit Fernow am ehesten über die Charakteristik verständigen zu können, während es Fernow vor allem darauf ankam, Hirt zum Glauben an eine Formschönheit zu bekehren. —

[1]) Römische Studien II. 53.
[2]) Ebd. S. 59.
[3]) Böttiger Br. 87. Nr. 15.

Digitized by Google

Hirt mußte auch im Kreise der jungen Romantiker scharfe Gegnerschaft erfahren. Im „Athenäum“ fand diese ihren Niederschlag[1]). August Wilhelm Schlegel befaßt sich mit Hirts ästhetischem Grundsatz. Er hält an Winckelmanns unbedingtem Formglauben fest, und bekennt sich zu Goethes Anmutforderung, so daß Hirt nach Lesung des Sammlers an Böttiger schreiben konnte: „Ich mußte lachen, daß ich das wirklich erfolgt sehe, was ich schon lange instinktmäßig schloß — nemlich, daß ich die Schlegels als bloße Colporteurs ansah!“ „Der höhere Arm hat nun die Schlegels gerettet“. Dieser Ausspruch soll die Gleichgesinnung Goethes und der Schlegel Hirt gegenüber kundtun[2]). Zu sehr, ja ausschließlich, wurde August Wilhelm Schlegel von seinem historisch gestimmten Gemüt bewegt in Hirts Interpretation der antiken Kunst ein Mißverständnis des antiken Bildnertums zu sehen. Für ihn besaßen Winckelmanns Lehren unbedingte Geltung. Seine Rezension der Künstler Schillers trägt zum Beispiel Winckelmannsche Gedanken mit[3]). August Wilhelm Schlegel ist der Klassiker im romantischen Kreise, der Kenner und Beherrscher aller Formgattungen, der Philologe, Metriker und Stilkünstler. Von dieser Basis aus ist Schlegels Verhalten gegenüber der Kunstanschauung Hirts verständlich. Er meint allerdings, daß die alte Kunst „mit jedem Charakter der Formen und des Ausdrucks den Grad von Schönheit vereinbare, der dabei stattfinden konnte, ohne jenen zu zerstören“. Jede menschliche Bildnerei will charakterisieren „bis auf die hölzernen Götzen der Kamtschadalen hinunter“. Charakterlose Schönheit läßt sich nicht denken. Sie wird, wenn auch keinen ethischen, doch alle Zeit einen physischen Charakter haben, d. h. die Schönheit eines gewissen Alters und Geschlechtes sein oder bestimmte körperliche Gewöhnungen wie die Leiber der Ringer verraten. Der höchste Grundsatz der Alten aber besteht in der Schönheit der Form. Komische oder tragische Darstellungen sind kein Einwurf gegen dies „allgemeine, durchgängige Streben nach Schönheit“. Gerade in streitenden Elementen, in dem unauflöslich scheinenden Widerspruch zwischen der Natur des Dargestellten und dem Gesetze der Darstellung erscheint die innere Harmonie des Geistes am göttlichsten. Man darf nur die gröbste Ausgelassenheit antiker Satyren und Bacchantinnen

[1]) 1798 S. 85—87.

[2]) Bött. Br. 87. Nr. 15. Vgl. Goethe Jhrb. XV. 103.

[3]) Emil Sulger-Gebing: Die Brüder A. W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst. Mchn. 1897. Munckers Forschungen III. S. 19 f.

Digitized by Google

mit ähnlichen Motiven der Niederländer vergleichen um dort das Hellenische zu fühlen. Auch bei der Wahl schrecklicher Gegenstände kommt alles noch auf die Behandlung an, die den „Hauch mildernder Schönheit" darüber breiten kann. Das Charakteristische bedeutet für Schlegel nur etwas, was sich von selbst versteht. Dauernde, selig in sich selbst ruhende Formschönheit ist ihm alles. Weiterhin bezeichnet er Hirts Betrachtungsart als „chirurgische", denn sie gehe überall auf „Leibesgebrechen und Unförmigkeiten" aus[1]).

Gegen Schlegels herausfordernden ersten Athenäumsangriff erwidert Hirt im „Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks" (November 1798) mit dem Aufsatz „Über die Charakteristik als Hauptgrundsatz der bildenden Künste bei den Alten" mit direkter Wendung gegen das alleinige Formevangelium und Milderungsprinzip. Nochmals betont Hirt, daß die alte Kunst in Rücksicht der Bewegung und des Ausdrucks in allen möglichen Stellungen und Attitüden erscheint. „Jede Art von leidenschaftlichem Ausdruck in seinen verschiedensten und stärksten Äußerungen ward gebildet". Dann: „Der Künstler spricht durch Formen, Stellungen, Gebärdungen, und Mienen: wenn also an einem Kunstwerke alles, was man sieht, bedeuten soll, wird die über die individuelle Bedeutsamkeit hinzugegebene Schönheit in den Formen nicht zu viel, wird die Milderung des den Moment charakterisierenden Affektes nicht zu wenig sagen? wird ein solches Kunstwerk nicht fade und bedeutungslos sein?" Freier Ausdruckswille steht auch hier gegen Schlegels klassische Formgeschlossenheit und leidenschaftsstiller Schönheit. Wie unhaltbar das Milderungsprinzip, die Formvollendung sei und nur für ausdruckslose, unbezeichnete Kunst zutreffen könne, will Hirt mit folgender Wendung zeigen: „Genius der alten Kunst, Genius von Raphael und Leonardo, tretet herbei! hier sollt ihr lernen, wie ihr hättet bilden sollen: immer hübsche, glatte Gesichter und gekräuselte Haare, wie es unsere Weiber gern sehen; höchstens ein Seufzerchen ist euch erlaubt: den übrigen Körper könnt ihr schinden, oder von Schlangen zerfleischen, sieden oder braten lassen". Hirt klammert sich an den Ausspruch Schlegels, daß es keine charakterlose Schönheit gebe, und will ihn für seine „individuelle Bedeutsamkeit" retten und von diesem Punkte aus Schlegel überzeugen. Schlegels Anhängerschaft an Winckelmann blieb jedoch unerschütterlich, wie ein weiterer Ausfall gegen Hirt im Athenäum beweist[2]).

[1]) Athenäum 1799 II. Bd. 2. Stück S. 226.

[2]) 1799. S. 226. 331 f.

Digitized by Google

Der Lehre Hirts widerfuhr das tragische Geschick von den führenden Geistern der Zeit nicht anerkannt zu werden. Herder und der junge Goethe, die im Sturm und Drang Anschauungen wie Hirt vertreten hatten, waren einer andern Welterfassung und Kunstansicht zugereift. Zum Bunde fanden sich dann Goethe und Schiller. Ihre Bestimmung war es, das ewige Menschentum zu vertreten und zu feiern. Nach ihrer Meinung rettet das Charakteristische die würdevolle Gemessenheit des in der Kunstnachahmung gebildeten Menschen. An die Seite Goethes und Schillers tritt Heinrich Meyer, A. W. Schlegel und Fernow. Alle reichen sich die Hände durch die Festsetzung der schönen und selbstsichern Formgebundenheit. Dies ist auch letzten Endes die Entscheidung der deutschen Klassik im Problem des Individuell-Charakteristischen. Ausdruckslose Formschönheit der Klassik steht gegen Hirts inhaltbewegliche Formdynamik.

Hirt und seine Ausdruckslehre ist eine deutliche Brücke vom Sturm und Drang zur Romantik, gleichsam der sichtbar gewordene Unterstrom der deutschen Ausdrucksnatur, der auch in Zeiten der Klassik nie ganz eingedämmt werden kann. Jetzt zieht unabhängig von einer Anregung Hirts die Beschäftigung mit der ausdrückenden charakteristischen Kunst ins Schrifttum, gleich Blumen, die den Frühling ahnend, erwachen. Ein Gespräch über alte und neue Kunst erscheint in den „Neuen Miscellaneen artistischen Inhalts“ [1]). In der Entführung der Helena, einem Werke der Angelika Kaufmann, wird „das Leere zum Ausdruck des Ganzen“ empfunden. „Solche Gemälde gleichen schönen Personen, welche keinen entsprechenden Charakter haben und deren Reden glänzende Worte ohne Gedanken und Zusammenhang enthalten.“ Paris und Helena gleichen einem Paar Tanzenden. „Solche Gemälde sind nur für das Auge; denn der Geist empfindet dabey nichts. Wenn ein Gemälde uns afficiren soll; so muß entweder in den Gesichtern oder Stellungen der Figuren ein gewisser charakterisirender Ausdruck liegen, oder sie müssen wenigstens in ihren Bewegungen einen Bezug auf einander haben, der mir die vorgestellte Handlung begreiflich macht.“ Raffaels Gemälde werden zum Geiste sprechend empfunden. „Weil die nicht sonderlich von der Farbe sind, nimmt man anfangs Anstand, sie einiger Aufmerksamkeit zu würdigen: aber wenn man die Gesichter, die Stellungen und Bewegungen seiner Figuren betrachtet: so findet man das Charakteristische und die geheime Bedeutung im Ausdruck derselben.“ Heinrich Meyer bezeichnet Raffaels Werke aus anderem

[1]) Hg. v. Johann Gg. Meusel. Leipzig 1797. 4. Stück.

Digitized by Google

Gesichtspunkt heraus für das Studium der Kunst nützlicher als selbst die Antike, besonders für den Anfänger. „Denn das Mannigfaltige, das Charakteristische ist dieses Meisters großes Kunstverdienst. Er steht, möchte man sagen, mit der Wahrheit selbst im Bunde, stellt sie von ihrer liebenswerthen, ihrer edeln Seite dar, befriedigt somit die Forderungen der Kunst, und, indem er der Natur näher bleibt, bleibt er auch faßlicher als die Antiken, seiner Mannigfaltigkeit wegen lehrreicher als Michel Angelo“ [1]). Daß Meyer ein Typisch-Charakteristisches, reine Körperlichkeit, ein ewig Menschliches meinte, wenn er vom Charakteristischen sprach, wurde bereits angegeben. Jetzt ist eine Zeit im Erblühen, welche die irrationalen Kräfte der Seele aus dem Leibhaften und Formewigen der Klassik lösen möchte. Die Modernen fühlen in der Natur nicht mehr das Charakteristische, Geistige, heißt es in Meusels Miscellaneen. Die Vereinigung des Geistigen mit dem Körperlichen bringt immer Neuheit hervor und so kann der Gegenstand anhaltend und oft betrachtet werden ohne Genußminderung. Man verfertigt in der Bildhauerkunst Köpfe, welche die gerade Linie im Übergang der Stirn zur Nase und in der Lage dieser Theile haben, und glaubt daran den antiken Geschmack zu zeigen: aber wie irrig sind dabey die Künstler! Sie betrachten blos den Körper ohne den Charakter zu erforschen [2]). Charakter ist wiederum die geistige Gestalt, der seelendurchstrahlte Körper, das Gleichnisbild, nicht das ewige Menschentum. In den griechischen Kunstwerken ist bei Gottheiten und Helden immer ein gewisser Charakter zu finden, der dem Betrachter Genüge leistet, wenn er auch von der vorgestellten Person nichts wissen sollte [3]).

Selbst Fernows Unterscheidung eines physiognomischen, pathognomischen und mimischen Ausdrucks wird jetzt zu Gunsten individueller Geistesspiegelung gebrochen [4]). Wie in den Tagen des Sturms und Drangs soll das Portrait nun angeben, „wodurch sich diese Person von allen übrigen ihres Geschlechts auszeichnet“ [5]). „Und so ferne also das Eigenthümliche in dem Gesichte der Person als Ausdruck ihres Geistes angesehen wird, in so ferne wird auch von dem Mahler verlangt, daß er dem Portrait denselben Geist geben

[1]) Winckelmann und sein Jahrhundert, Tübingen 1805. S. 299.

[2]) Vgl. Lavater in den Neuen Miscellaneen artistischen Inhalts. Leipzig 1802. S. 568.

[3]) Neue Miscellaneen. Leipzig 1800. 12. Stück S. 450.

[4]) Ebd. S. 281.

[5]) Ebd. S. 262.

Digitized by Google

soll, den das Original hat“ [1]). Charakter bezeichnet jetzt wiederum „das Eigenthümliche eines Gegenstandes wodurch er sich von andern seiner Art und Geschlechts auszeichnet“ [2]).

Dies sind bereits Zeugen romantischer Kunstauffassung. Diese empfindet alles Körperliche, Gegenständliche als Gefängnis eines Seelischen, als Hintersinnliches. Die Form soll vergeistigt werden, Leben empfangen. Die romantische Form steht deshalb auch in engster Beziehung mit der charakteristischen dadurch, denn beide wollen geistiger Ausdruck, Gleichnis sein [3]). Darin bewährt sich auch die Verwandtschaft der Romantik mit dem Sturm und Drang. Während die charakteristische Form aber aus ungebändigter Kraftquelle gespeist wird, tönt die romantische in wehmutbeschwingter Melodie aus einer mit Sehnsucht und Erinnerung gefüllten Seele.

Karl Ludwig Methusalem Müller, der spätere Herausgeber der „Zeitung für die Elegante Welt“, nennt in romantischer Zeit in einem Aufsatz „Über das Charakteristische in der Darstellung“ eine Darstellung im eigentlichen Sinne charakteristisch, wenn der Künstler mehr auf die Hervorhebung und Ausbildung der individuellen Züge des vorzustellenden Wesens Bedacht nimmt, als auf diejenigen, wodurch es mit der Gattung verschmolzen wird [4]). Heinrich von Kleist schafft dann eine wahre gehaltausdrückende Tragödiendichtung im Geiste Hirtscher Ausdruckswahrheit, gibt dem Gegenstand und dem Sprachstoff charakteristische Gebärden. Über seine dichterische Form sprach Kleist sich selbst einmal in einem „Brief eines Dichters an einen andern“ aus: „Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den Deinigen legen könnte: so wäre, die Wahrheit zu gestehn, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt. Und auch Dir, Freund, dünkt mich, bliebe nichts zu wünschen übrig: dem Durstigen komm es, als solchem, auf die Schale nicht an, sondern auf die Früchte, die man ihm darin bringt. Nur weil der Gedanke, um zu erscheinen, wie jene flüchtigen, undarstellbaren, chemischen Stoffe, mit etwas Gröberem, Körperlichem verbunden sein muß: nur darum bediene ich mich, wenn ich mich Dir mitteilen will, und nur darum bedarfst Du, um mich zu verstehen, der Rede. Sprache, Rhythmus, Wohlklang usw., so reizend diese Dinge auch,

[1]) Neue Miscellaneen. Leipzig 1800. 12. Stück S. 263.
[2]) Ebd. S. 365.
[3]) Fritz Strich: Deutsche Klassik und Romantik 213.
[4]) Freimüthiger 1808. Nr. 43. 44.

Digitized by Google

insofern sie den Geist einhüllen, sein mögen, so sind sie doch an und für sich, aus diesem höheren Gesichtspunkt betrachtet, nichts, als ein wahrer, obschon natürlicher und notwendiger Übelstand; und die Kunst kann, in bezug auf sie, auf nichts gehen, als sie möglichst verschwinden zu machen. Ich bemühe mich aus meinen besten Kräften, dem Ausdruck Klarheit, dem Versbau Bedeutung, dem Klang der Worte Anmut und Leben zu geben; aber bloß, damit diese Dinge gar nicht, vielmehr einzig und allein der Gedanke, den sie einschließen, erscheine. Denn das ist die Eigenschaft aller echten Form, daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt, während die mangelhafte ihn, wie ein schlechter Spiegel, gebunden hält, und uns an nichts erinnert, als an sich selbst“ [1]).

Josef von Görres richtet gegen die Klassiker und wie Kleist gegen die Romantiker den Vorwurf, daß sie „in Worten die allerkünstlichsten Formen auszugießen wissen, schöne Gefäße, wert, das Köstlichste zu fassen, sie stellen sie dann hin wie die Kinder die Schüsseln zu Weihnachten, damit der Schutzengel mit der Bescherung sie füllen möge; aber der ist karg und ungnädig, weil sie nicht zu beten wissen und sonst kein Herz zu ihm haben. Die pfiffigsten Sprenkel wissen sie dem Geist zu legen, damit er sich in ihnen fangen möge; der aber zieht durch die Webe wie eine feurige Erscheinung, und sie wundern sich groß, daß sie auch nie den Feuerdrachen in ihren Schlingen zappeln sehen. Die Klassiker und die man ihnen gewöhnlich unter dem Namen Romantische entgegenzusetzen pflegt, haben in diesem Fache gleich emsig und unverdrossen gearbeitet. Jenen, mit ihren viel besetzten Kabinetten von antiken Gipsabgüssen würde unbestritten der Vorrang gebühren, wenn auf der anderen Seite nicht wieder die Sonette starke Übermacht gäben“ [2]). Die von Kleist und Görres proklamierte charakteristische Form ist der klassischen, aber nicht der gleichfalls geistsprechenden romantischen Form entgegenzusetzen.

Der romantische Ästhetiker Solger kommt wie Görres dazu die allein ihrem eigenen Gesetz folgenden Schöngeformtheit gegenüber individueller Ausdruckswidergabe und Individualdarstellung als leer zu empfinden. „Geistige Schönheit wird nothwendig durch den

[1]) Heinrich von Kleists Werke. Hg. v. Erich Schmidt. Leipzig und Wien 1905 IV. 148 f.

[2]) Josef von Görres: Ausgewählte Werke und Briefe. Hg. v. Wilhelm Schellberg. Kempten und München 1911. I. 352 f.

Digitized by Google

Körper gestört und aufgehoben. Eben so auf der andern Seite die körperliche Schönheit durch die Seele. Ein solches körperliches Wesen, wie es sein muß, um schön zu sein, kann keine besondere Bestimmtheit, keine Charakteristik der Seele haben. Wenn daher ein Körper im vollen Sinne schön ist, so sind darin die geistigen Begriffe ganz aufgegangen, und die Seele kann sich daher als solche in einem solchen Körper nicht auf individuelle Weise äußern. Daher pflegen schöne Menschen uns als geistlos zu erscheinen“ [1]). Die Formschönheit, welche Winckelmann ausdrucksleer gefunden hat, wird bei Schelling jetzt unendlich ausdrucksvoll, absolut-charakteristisch, wie seine berühmte Rede „Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur„ ausweist. „Es ist wahr, daß die höchste Schönheit charakterlos ist, aber sie ist es, wie wir auch sagen, daß das Weltall keine Abmessung, weder Länge, noch Breite, noch Tiefe habe, weil es alle in gleicher Unendlichkeit enthält“ [2]). In den Bildern der vollkommensten oder göttlichen Naturen mußte die unendliche Fülle der menschlichen Natur in einer Art vereinigt werden, wie wir sie uns im Weltall selbst gedenken können, daß nämlich die niedrigen Formen unter höhere und alle zuletzt unter eine höchste aufgenommen wurden, in der sie sich zwar als besondere gegenseitig auslöschten, dem Wesen und der Kraft nach aber bestanden. „Wenn wir daher diese hohe, und selbstgenugsame Schönheit nicht charakteristisch nennen können, inwiefern dabei an Beschränkung oder Bedingtheit der Erscheinung gedacht wird, so wirkte in ihr das Charakteristische dennoch auch ununterscheidbar fort, wie im Krystall, ist er gleich durchsichtig, die Textur nichts destoweniger besteht: jedes charakteristische Element wiegt, wenn auch noch so sanft mit, und hilft die erhabene Gleichgültigkeit der Schönheit bewirken“ [3]). Die äußere Seite oder Basis aller Schönheit ist die Schönheit der Form. Da jedoch Form ohne Wesen nicht sein kann, so ist da, wo nur immer Form ist, sichtbar oder nur empfindbar Charakter. „Charakteristische Schönheit ist daher die Schönheit in ihrer Wurzel, aus welcher dann erst die Schönheit als Frucht sich erheben kann; das Wesen überwächst wohl die Form, aber auch dann bleibt das Charakteristische die noch immer wirksame Grundlage des Schönen.“ Schelling kann der Goethischen

[1]) K. W. F. Solger: Vorlesungen über Aesthetik. Hg. v. K. W. L. Heyse. Leipzig 1829. S. 80. Vgl. Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. Berlin 1815. S. 205 ff.

[2]) Schellings Sämtliche Werke. Stuttgart und Augsburg 1857 ff. VII. 305.

[3]) Ebd. 306 f.

Digitized by Google

Lösung des Verhältnisses von Schönheit und Charakteristik nicht zustimmen. Das Charakteristische kann nach Schelling nicht als Skelett der Gestalt entgegengesetzt werden, wie Goethe in seinem Sammler meinte. Das Skelett kann nicht wie in unseren Gedanken vom lebendigen Ganzen getrennt werden, Festes und Weiches, Bestimmendes und Bestimmtes setzen sich gegenseitig voraus[1]). —

Als Schiller an Goethe schrieb, daß die allerneuesten Ästhetiker, sowohl über Poesie als Plastik sichs recht sauer werden lassen, das Schöne der Griechen von allem Charakteristischen zu befreien und dieses zum Merkzeichen des Modernen zu machen, da meinte er in erster Linie den jungen Friedrich Schlegel, der in seiner Abhandlung „Über das Studium der griechischen Poesie" den Alten die Bildung des Schönen, den Modernen das Charakteristische zuschrieb.

Aus den letzten Prinzipien des menschlichen Geistes, durch Kant und Fichte vermittelt, leitet Friedrich Schlegel die beiden Kunstwelten der Antike und Moderne her. Der Mensch vereinigt in sich Natur und Freiheit. Entweder die Natur oder die Freiheit muß der menschlichen Bildung den ersten bestimmenden Anstoß geben und dadurch die Richtung des Weges und das Ziel festsetzen. Im ersten Fall kann man die Bildung eine natürliche, im letzten eine künstliche heißen. Dort ist der gesamte zusammengesetzte Trieb der unbeschränkte Gesetzgeber und Führer der Bildung, hier macht der Trieb wohl auch eine ausübende Macht aus, die lenkende und gesetzgebende Kraft jedoch ist der Geist[2]). Für Schlegel stellt die Geschichte des Griechentums Sichtbarwerdung des Naturhaften im Menschen dar. „Die sonst auch in der Menschengeschichte oft so tief verhüllten innern Prinzipien der lebendigen Bildung liegen hier offenbar am Tage, und sind selbst der äußern Gestalt mit bestimmter und einfacher Schrift eingeprägt. Wie in der ganzen Masse die homogenen Elemente durch innre Stärke der strebenden Kraft zu einer gesunden Organisazion sich freundlich koalisirten! wie der organische Keim durch stete Evolutionen des Bildungstriebes seinen Kreislauf vollendete, glücklich wuchs, üppig blühte, schnell reifte und plötzlich welkte: so auch jede Dichtart, jedes Zeitalter, jede Schule der Poesie[3]). Nur in der natürlichen Bildung, wo alle Bestandteile der Kunst und des Geschmacks sich gleichmäßig entwickeln,

[1]) S. W. VII. 307.

[2]) Friedrich Schlegel 1794–1802. Seine Prosaischen Jugendschriften. Hg. v. Jakob Minor. Wien 1882 I. 96 f.

[3]) Ebd. I. 145.

Digitized by Google

ausbilden, vollenden und abschließen können, ist das höchste Schöne als freies Spiel ohne bestimmten Zweck möglich. Da es von keinem Interesse weiß, ist es objektiv. Seine Bestandteile sind Mannigfaltigkeit, Einheit und Allheit, deren Verhältnis unwandelbar bestimmt ist. Nicht die Mannigfaltigkeit, sondern die Allheit soll der erste bestimmende Grund und das letzte Ziel jeder vollkommenen Schönheit sein[1]). Vollkommener Stil ist dann erreicht, wenn in den beharrlichen Verhältnissen der ursprünglichen und wesentlichen Bestandteile der Schönheit das notwendige Gesetz aus freier Neigung erfüllt wird. Der Stil des Sophokles weist Vollkommenheit auf. Die Kraft der Mannigfaltigkeit, Einheit und Allheit ist gleichmäßig, ihre Ordnung gesetzlich. Des Sophokles Gesetzmäßigkeit zeigt sich als frei, seine Richtigkeit beweist sich als leicht, die reichste Fülle ordnet sich gleichsam von selbst zu einer vollkommnen, gefälligen Übereinstimmung[2]). Die Einheit seiner Tragödien entstand organisch. Auch der kleinste Nebenzweig genießt ein Einzelleben und scheint nur aus freier Neigung sich an seiner Stelle in den gesetzmäßigen Zusammenhang der ganzen Bildung zu fügen. Bei Sophokles ist unmittelbar die reine Schönheit zu genießen[3]). Der tragische Gehalt seiner Tragödien fügt sich den Gesetzen der Schönheit und Form. Der Schluß der Werke bringt völlige Harmonie. Jede erregte Erwartung wird erfüllt, auch die kleinste Unruhe aufgelöst, alle Sehnsucht zum Schweigen gebracht[4]). Sophokles ist der Schöpfer der „ästhetischen Tragödie“. Sie macht die Vollendung der schönen Poesie aus, besteht aus lauter lyrischen Elementen und ihr endliches Resultat ist die höchste Harmonie[5]).

Das höchste Schöne soll der moderne Geist zu seinem Vorbild nehmen. Wie Herder am Anfang des Sturms und Drangs dem jungen Geschlecht die Forderung: „Ahme die Originalität des Werkes und Schöpfers nach“ zugerufen hatte, so verlangt nun Friedrich Schlegel, daß der Geist des Griechentums, die reine Griechheit vom modernen Dichter nachgeahmt werde[6]). Der Geist der Romantik, der sich ewiger Sehnsucht nach einem unerreichbaren Ziele hingibt, ist in Schlegel lebendig, wenn er feststellt, daß

[1]) Prosaische Jugendschriften I. 135.
[2]) Ebd. I. 139 f.
[3]) Ebd. I. 140.
[4]) Ebd. I. 87.
[5]) Ebd. I. 106.
[6]) Ebd. I. 166.

Digitized by Google

das Ziel der modernen Poesie, das höchste Schöne, ein Maximum objektiver ästhetischer Vollkommenheit letztlich immer unerreichbar sein wird, daß nur Annäherung stattfinden kann [1]). Gegenüber dem naturhaften Griechentum, zeigt sich das moderne Menschentum vom Geiste bestimmt. Der Geist beginnt damit, das Ganze der Natur zu trennen und zu vereinzelnen. Unter seiner Leitung geht die durchgängige Richtung der Kunst auf die Nachahmung des Individuellen und des Interessanten. Das Interessante stellt die subjektive ästhetische Kraft vor. Jedes originelle Individuum, welches ein größeres Quantum von intellektuellen Gehalt aufweist als das empfangende Individuum bereits besitzt, ist interessant. So kann es geschehen, daß Wirkung von der modernen Poesie ausgeht. Eine individuelle Empfänglichkeit, ja nicht selten eine momentane Stimmung verlangt das Interessante. Das Individuelle kann nach Schlegel vielleicht nur individuell aufgefaßt und dargestellt werden, was der Umstand zu verraten scheint, daß charakteristische Kunst und Manier „unzertrennliche Gefährten" sind. Unter Manier versteht Schlegel „eine individuelle Richtung des Geistes und eine individuelle Stimmung der Sinnlichkeit, welche sich in Darstellungen, die idealisch seyn sollen, äußern" [2]). Dem Interessanten spricht Schlegel die Beschaffenheit und Funktionalität in der Kunst zu, das Individuelle schlechthin, wie der Sturm und Drang in seinem Individuell-Charakteristischen und es dann die Romantik verwirklicht hatte und auch Hirt neuerdings proklamierte.

Als besonderes Merkzeichen moderner Dichtung wird von Schlegel der Reim verstanden. Die Gleichartigkeit mehrerer Laute bezeichnet nach ihm „beharrliche Eigentümlichkeit". Sie ist die „tönende Charakteristik, das musikalische Portrait einer individuellen Organisation" [3]). In der schönen Kunst jedoch wird der Reim immer eine „fremdartige Störung" bleiben, denn das Allgemeine kann nur durch den Rhythmus zum Ausdruck gebracht werden. Die neue Erkennung des Reims durch Schlegel bedeutet wahrhaft eine Entdeckung. Eine Entdeckung des Ausdruckhaften im Reim, wie sie der Sturm und Drang gemäß seiner zentrifugalen Erlebnisenergien, aber auch die Klassik durch ihren gliedernden Gestaltungstrieb nicht bewerkstelligen konnte. Romantisch - sinnbildliche Gestimmtheit spricht aus Schlegels Reimdefinition. Der individuell-charakteristische

[1]) Prosaische Jugendschriften I, 111.
[2]) Ebd. I. 109.
[3]) Ebd. I, 99.

Digitized by Google

Geist der Moderne offenbart sich nach Schlegel außer in der Poesie auch in anderen Künsten. Es gibt eine charakteristische Malerei, deren Interesse weder ästhetisch, noch historisch, sondern rein physiognomisch, seelendeutend, gleichnisschaffend ist. Sie übertrifft an Bestimmtheit der Individualität bei weitem die Poesie. Selbst in der Musik herrscht die Charakteristik individueller Objekte, ebenso in der Schauspielkunst. „Ein mimischer Virtuose muß an Organisation und Geist gleichsam ein physischer und intellektueller Proteus seyn, um sich selbst in jede Manier und individuellen Charakter, bis auf die individuellsten Züge metamorphosiren zu können". Die vollste Ausprägung und höchste Stufe erhält der moderne Geist in der interessanten Tragödie. Sie macht den vollkommenen Gegensatz der ästhetischen Sophokleischen Tragödie aus. Sie besitzt keine Korrektheit des Baues und endet in höchster Disharmonie. Keine Bändigung des tragischen Gehaltes durch die Schönheit der Form kennt sie, keine Verwandlung des tragischen Mythos in bildhafte Anschauung weiß sie zu künden, sondern Ausdruck des tragischen Gehaltes in der Form, umgeschlossene Dissonanz gibt sie. Nie bestimmt Schönheit die Anordnung des Ganzen. Nie ist die Darstellung objektiv, sondern durch ein individuelles Medium reflektiert. Der Geist der Romantik ließ Schlegel solche Tragödie in Shakespeare erkennen, den er überhaupt als Gipfel der modernen Poesie würdigt. Heinrich von Kleist bringt in der nachklassischen Zeit die Verwirklichung der interessanten Tragödie im Sinne Schlegels aufs neue zu Stande. Die Form wird bei Kleist der ungetrübte Spiegel gehaltlicher Tragik und erlebnistiefer Erschütterung.

Schlegel selbst ahnte nicht, wie sehr die Kunstanschauungen Hirts eine Bestätigung seiner Theorie des modernen Bildnertums und eine Stütze für seine interessante Tragödie hätte sein können. Da jedoch Hirt das Evangelium des Individuell-Charakteristischen in einer andern Welt lehrte, indem er die Antike unter dem Gesichtspunkt von Ausdrucks- und Seelenwerten, tragischer Unharmonie und Leidhaftigkeit faßte, so konnte Friedrich Schlegel seine schönheitsvolle Griechenvision nicht damit in Einklang setzen. Aus diesem Gegensatz heraus ist es zu verstehen, wenn Schlegel dem Angriff seines Bruders August Wilhelm auf Hirt zustimmte[1]). Hirt aber muß mit Friedrich Schlegel zusammen als Vorbote einer neuen Zeit des Geistes, der Romantik, betrachtet werden.

[1]) Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. Hg. v. O. F. Walzel. Berlin 1890 S. 383.

Digitized by Google

Bei aller „Objektivitätswut", die im Grunde schon romantisch-idealistische Sehnsucht und Bestimmung ist, läßt Schlegel dem modernen Geist Gerechtigkeit widerfahren. Er wurde ja ein Lieblingssohn der neuen nachklassischen Zeit, die den Geist aus der Form holen wollte. Ehedem hatte der Sturm und Drang gegenüber der Winckelmannschen Formabstraktheit und der Lessingschen Begriffstypen die Welt als Seelenenergien entdeckt. Seine Kunst bringt aus weltweiter Erlebnisintensität sprechende Geistigkeit in die eigenen Schöpfungen. Goethe und Schiller, die deutschen klassischen Menschen, vermögen die individualistischen Ausdrucksgewalten des Sturms und Drangs und die sie wieder verkündende Lehre Hirts mit allbegrenzendem, beharrlichem Schönheitsmaß nicht ins Gleichgewicht zu bringen. Was Goethe versagt sein mußte in Einheit zu binden und Schillers erhabenes Menschentum überwand, das offenbart Friedrich Schlegel im Nacheinander der Geschichte als die freie Fülle, leichte Einheit und Harmonie, als das Formale der Antike und als die interessante, individuellkolorierte, tragisch-dissonierende Wahrheit und Ausdruckssprache der Moderne.

Digitized by Google

Anhang I.

Aloys Hirts Bemerkungen zu einem Aufsatze über Laokoon

(Böttiger Briefe 88. Nr. 3. Sächsische Landesbibliothek, Dresden).

So sehr auch diese Ideen über Laokoon demjenigen, was ich über das nemliche Kunstwerk niederschrieb, entgegenzustehen scheinen: so freue ich mich doch aufrichtig, durch meine Schrift die Veranlassung zu diesem Aufsatze gegeben zu haben. Die Sache kommt auf diese Weise zur Sprache: das Wichtigste, was die Kunst im allgemeinen sowohl, als ihre vornehmsten Produkte betrifft, erscheint unter neuen Gesichtspunkten: Man erklärt sich gegen einander: man wiegt Gründe und Gegengründe: — und da dem einen, wie dem andern um die Sache, und nicht um seine Meinung zu thun ist; so dürften auch die Resultate der Aufstellung dieser verschiedenen Ansichten für die Kunst selbst nicht unwichtig seyn.

Ich las den Aufsatz zu verschiedenen Malen durch, und zwar immer nach abgesetzten Ruhepunkten. Sowohl die Neuheit verschiedener Sprachausdrücke, oder vielmehr der neue Sinn, der durch verschiedene bekannte Sprachausdrücke hier bezeichnet wird, ebensowohl als der neue Gesichtspunkt selbst, unter welchem das vatikanische Bild Laokoon's hier erscheint, machten mir diese widerholte Aufmerksamkeit nothwendig, um den Verfasser so viel möglich zu verstehen.

Das erste, was der Verfasser thut, ist, daß er Erfordernisse für ein vollkommenes Kunstwerk festsezet; das Bild Laokoon's dann darnach prüfet, und endlich allen Erfordernissen im höchsten Grade in demselben genug gethan findet.

Die Subtilität des Ganges in der Aufstellung, und der ganzen Sprache durfte man nur von einem Manne wie der Verfasser ist, erwarten. Man muß so viel, mit so voller Überlegung, und so vielseitig angeschaut, und die Sprache so in seiner Gewalt haben, um mit solchem Scharfsinn zu entwickeln, zu ordnen, und darzustellen.

In meinem Aufsatze erscheint zuerst das Bild: ich stelle meine Anschauung dar, und die Grundsätze, welche abstrahirt sind, sind Folgerungen dieser Anschauung.

Digitized by Google

Der Verfasser setzet sechs Punkte als Erfordernisse zu einem hohen Kunstwerke fest. Diese sind: 1. Organisation und Leben. 2. Karakter. 3. Ruhe oder Bewegung. 4. Ideal. 5. Anmuth. 6. Schönheit.

Ich werde seine nähern Erklärungen hierüber mit meinen Anmerkungen, Zweifeln, und Fragen — so wie es mein Bedürfniß fordert — begleiten.

1. Organisation und Leben. Autor scheinet hiemit nichts anders ausdrücken zu wollen, als daß zu einem hohen Kunstwerke weder das Leblose, noch die bloße Thierheit, sondern einzig die menschliche Natur sich qualifizire. Folglich kann der Sinn des Autors keineswegs seyn, weder Todte, noch Schlafende, noch in Ruhe dargestellten Menschennaturen vom Range des hohen Kunstwerkes auszuschließen.

Übrigens erkenne ich auch in dem ersten Erforderniß die Grundbasis aller wahren Kunst — conditio, sine qua non — Kenntniß des Allgemeinen in der Menschennatur ist erstes Erforderniß.

2. Karakter. Auf die Kenntniß des Allgemeinen muß die Kenntniß des Besondern der menschlichen Natur folgen: diese Kenntniß des Einzeln(en), und der verschiedenen Wirkung desselben giebt den Karakter, oder das Eigenthümliche, Individuelle — ohnes welches sonst ein Kunstwerk bedeutungslos bliebe.

3. Ein Gegenstand ist in Ruhe oder Bewegung. Hiedurch erklärt sich die geistige Intention der Menschennatur: folglich ist hier wieder die allgemeine und besondere Kenntniß nöthig, wie sich die Ruhe nach der Verschiedenheit der Karaktere bezeichnet, und wie sich Gefühle und Leidenschaften überhaupt äußern und im besondern sich nüanciren.

4. Ideal. Also erfordert jede(s) hohe Kunstwerk das Ideal? soll also das Portrait vom hohen Kunstwerk ausgeschlossen seyn? oder wird vielleicht schon zum Ideal gerechnet, wenn der Künstler den glücklichen Moment zu ergreifen weiß, die Ähnlichkeit des Vorbildes am individuellsten darzustellen? Für mich würde ich hier noch kein Ideal finden: denn Ideal kann nur das seyn, wo der Künstler dem Objekt zugiebt, was er nicht in der Anschauung des Vorbildes vor sich hat. Oder soll hier die Meinung derjenigen gelten, welche jedes Portrait idealisirt haben wollen? — Unter gewissen Bedingungen, oder genauerer Bestimmung des Wie? bin ich dieser Meinung nicht entgegen. Bey den Alten finden wir idealisirte Portraite häufig: aber wie? — Entweder fand der Künstler, daß es der Person, die er bildete, schmeicheln würde, wenn er das Fehlerhafte

Digitized by Google

— doch unbeschadet der Ähnlichkeit des Hauptkarakters — sinnreich verstecken oder durch eine accidentelle Zugabe das Portrait in einer vortheilhaftern Ansicht zeigen könnte: dieß Sinnreiche erhob dann selbst das Interesse am Kunstwerke. Oder aber der Künstler wolle geradezu — beflißentlich — eine Nebenidee in dem Portraite ausdrücken: die Frau nemlich als Heroin, den Mann als Halbgott darstellen. Die bezeichnenden Attitüden und Attributen eines solchen Portraitheros forderten von dem Künstler auch jene heroische Nachbildung in der Form, und den Lineamenten, so viel nemlich es, unbeschadet der Hauptähnlichkeit der Person, geschehen konnte. Die beflißentliche Absicht des Künstlers dabey war, nicht bloß ein Portrait, sondern ein heroisches Portrait zu machen. — Indessen machten diese Portraitideale nur Ausnahmen, und im Ganzen gieng die alte Kunst immer nach der höchsten Strenge treuer Nachbildung.

In jedem andern Werke, was nicht Portrait ist, muß der Künstler nach seiner Idee arbeiten: er muß das Objekt seiner Phantasie in eine sichtbare Form kleiden, und dieser Stellung und Bewegung geben. Da der Künstler nun ein solches Bild aus dem Vorrath seiner von der allgemeinen Natur aufgefaßten Ideen formt, so kann ein jedes Werk dieser Art ein Ideal heißen — zum Gegensatz mit dem Portraite. Hiemit versteht sich aber, daß es wenigsten eben soviele objektivisch-häßliche, und gemeine, als schöne und erhabene geben müsse: kurz in der Hinsicht ist ein Sylen eben sowohl ein Kunstideal als Bacchus; die alte Amme der Phädra eben so wie diese Heroin selbst; ein Thersites eben so, wie Achilles; die Giganten eben so wie Jupiter.

Hat man Lust, das Objektivhäßliche als einen Sylen, einen bäuerischen Faun, einen Triton, einen Polyphem von dem Range des hohen Kunstwerkes auszuschließen: — meinetwegen! Der Streit ist um das Wort. Nur erlaube man mir, daß ich den richtigen, tiefen, hohen Genius eines Künstlers bewundern darf, wann ich das Objektivhäßliche, oder Gemeine vollkommen vorgestellt sehe: und daß ich behaupten darf, daß die Grundsätze für den Künstler die nemlichen sind, sowohl das Objektivisch-Schöne, als Häßliche richtig zu bilden. Doch auch ich bin mehr für das Objektivisch-Schöne, als für das Objektivisch Gemeine, oder Häßliche, wenn sie in gleich vollkommenen Kunstwerken vor meinen Augen erscheinen: Auch ich würde, wie Praxiteles, und seine Schöne, den Amor dieses Meisters, dem Satyr desselben vorziehen.

Digitized by Google

Aber am Ende sehe ich, daß gar nicht von dieser Art Ideal, worüber ich hier so weit aushohlte, die Rede ist. Der Verfasser will hier einzig von der Umfassung eines Kunstgegenstandes nach allen seinen möglichen Momenten sprechen: Unter diesen den höchsten darzustellenden Moment aufzufinden, heißt hier Ideal.

Dieß Erforderniß ist allerdings für die Kunst sehr wichtig: der Künstler muß nicht bloß sein Objekt nach allen Momenten übersehen, sondern auch dabey die Grenzen der Kunst genau kennen. Dieß kann ihn allein sichern, daß er unter der Menge der vor seiner Phantasie schwebenden Momente nicht falsch wähle, und auszuführen versuche, was die Grenzen der bildenden Künste überhaupt oder eines Faches derselben inbesondern überschreitet. — Hat nun der Künstler auf diesem Wege das Ideal des Momentes für sein zu bildendes Objekt gefunden; folget das weitere Erforderniß:

5. Anmuth. — Diese scheint Aut. hauptsächlich in die Anordnung der körperlichen Theile seines Kunstobjektes zu setzen: theils um durch Symmetrie das Mannigfältige faßlich zu machen, theils durch Kontraste, und leise Abweichungen das zu Einfache zu vervielfältigen — so daß ein Kunstwerk, wenn man auch von dem Inhalte abstrahirt, wenn man in der Entfernung auch nur die allgemeinsten Umrisse sieht, noch immer dem Auge als ein Zierrat erscheine.

Dieses Requisitum der Anmuth mag bey der Anordnung bestehen: der Künstler verliere sie nie aus den Augen. Aber wird sich wohl eine Grundregel festsetzen lassen, vermöge welcher man bestimmen könnte, was mit Anmuth angeordnet, oder componirt hieße? und wird dieses Streben nach Anmuth, wenn sie nicht natürlich aus dem Bedeutendem der ganzen Anordnung entspringt, nicht eher auf Abwege verleiten?

Es scheint aus dem, was der Verf. weiterhin über Anmuth sagt, als wenn etwas Conventionelles bey den Kunstcompositionen der Alten statt gehabt hätte. Ich begreife auch, wie man durch den Überblick auf die uns hinterlassenen Momente zu dieser Vermuthung kommen kann. Nichts ist vielleicht auffallender, als der Kontrast der alten und neuen Kunst in Rücksicht der Anordnung. Aber nebst andern Ursachen dieser Verschiedenheit — deren Angabe hier zu lang seyn würde — bemerke man, daß wir von den Alten fast nichts als Compositionen in Skulptur, und in Zeichnungen auf Vasen haben. Beyde Arten sind ohne Feld — Campo — ohne Tiefe, ohne Verschiedenheit der Gründe, ohne Perspektiv: keine

Digitized by Google

Art von Abweichung findet dabey statt. Dadurch entstehet nothwendig eine gleichförmige Weise der Anordnung, nemlich die Nebeneinanderstellung. Ist dieß nicht eher Beschränkung als Vortheil der Skulptur? — Die Alten haben diese Grenzen gefühlt; und sie versuchten nicht leicht, was ihnen hervorzubringen nicht möglich war. Daher sehen wir auch alle Nebensachen in der Bildhauerey der Alten, als Thiere, Gebäude, Wasser, Schiffe, Berge, Bäume usw. — größtentheils — nicht im Verhältniß der handelnden Personen, sondern bloß als Zeichen gebildet, und nicht selten auch personifizirt. Die Composition des toro farnese ist eine einzige Erscheinung in seiner Art, obwohl die Künstler auch hier das Lokale der Szene durch Zeichen bloß andeuten. Je beschränkter die Kunst ist, sich in ihren Darstellungen zu versinnlichen, desto behutsamer muß sie seyn, durch Symmetrie Faßlichkeit, und durch bedeutende Kontraste Mannigfältigkeit, und Handlung zu bewirken. Solche Art von Anordnung ist nicht Convention, sondern sie rührt von der Beschränkung der Bildnerey her. Die Regel der Kunst erfordert Faßlichkeit, und Bedeutung; ist die Anmuth die natürliche Folge davon — so wie es meistens bey den Werken der Alten ist — desto mehr Erhöhung für das Kunstwerk.

6. Schönheit — so wie die Kunst die körperlichen Formen zu einem — für's Auge; auch abstrakt von der Bedeutung — anmuthigen Ganzen ordnen soll — eben so soll das geistige Schöne das Kunstwerk beseelen. Unter dieses Gesetz rangirt der Verf. den Ausdruck: und er scheinet von der Meinung derjenigen zu seyn, welche glauben, daß die bildenden Künste auch einer Begränzung in Rücksicht des Ausdruckes unterworfen seyen. Der Ausdruck in Bewegungen und Mienen soll gemildert werden: das Schönheitsgefühl soll den Genius des Künstlers gleichsam bändigen, und ihm nicht erlauben, die Grenzen eines gemäßigten Ausdruckes zu übersteigen: er soll das Extrem im Ausdrucke nicht darstellen, sondern vielmehr nur ahnden lassen. — Ich bescheide mich übrigens, wenn ich unrichtig commentirt hätte. —

Dieß Schönheitsgefühl ist ohne Zweifel das vorzüglichste und höchste vielleicht nicht nur für die bildenden, sondern auch die schreibenden Künste. Es ist vielleicht das vornehmste Distinctiv der griechischen Kunst überhaupt. Nur zu selten tragen neuere Werke den Stempel dieses himmlischen Geschenkes: unter den bildenden Künstlern kann man nur vorzugsweise den Raphael nennen.

Digitized by Google

Aber läßt sich dieses Gefühl lehren? Antwort, Nein! — Der himmlische Funke kann nicht herausgeschlagen werden, wo er nicht liegt. Kann man seiner Entwicklung zu Hülfe kommen? ich glaube, ja! — Man kann dem von der Natur so hoch begünstigten, und mit höhern Kräften versehenen Menschen die Wege erleichtern: indem man vor seinem Blick die Geheimnisse der physischen, und geistigen Natur frühzeitig aufschließt, und ihn mit den Gränzen, und mechanischen Gesetzen derjenigen Kunst bekannt machet, in welcher er sich versuchen will. Jedes auch das größte Genie trägt immer das Gepräge seines Zeitalters: in rohen und ungebildeten Zeiten bleibt es roh, und seine Größe kann nur im Verhältniß seiner Zeit erscheinen: Eben so geht es im umgekehrten Falle — ist der Geschmack über seine Grenzen weggeschritten, ist er im Fallen; so wird es verbildet, und daher schwülstig, und abentheuerlich. Die ganze Kulturgeschichte giebt uns Beweise von dieser Wahrheit. Daher ist es gut, wenn der zur Darstellung und Hervorbringung des Schönen von Natur gebildete Mensch — um das Maaß zu halten — frühzeitig eine feste Richtung erhält — die Richtung nach einem Standpunkt, welcher solange man ihn nicht aus den Augen verliert, sicher leitet. — Und was gäbe diese feste, ewige unabänderliche Richtung? — Antwort: Karakteristik: in dem Sinne nemlich, in dem ich dieses Wort zu nehmen pflege. — Aber käme die geistige Schönheit eines Kunstwerkes auch unter dieses Grundgesetz? — Nach meiner Meinung ist sie nicht nur in diesem Gesetze mitbegriffen, sondern sie würde in einem Kunstprodukte gar nicht vorhanden seyn, das gegen Karakteristik verstieße, oder vielmehr wozu Karakteristik nicht hingeleitet hätte. Aber ist jedes Kunstwerk für unsern Verstand nicht unendlich? es kann angeschaut, es kann empfunden werden: aber kann es eigentlich erkannt, und sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden? Ich gebe gerne zu, nein! Doch scheint mir schon viel gewonnen zu seyn, wenn dem Verstand ein Maaßstab des Negativen eingeräumt wird: wenn zum Beyspiel da, wo die Karakteristik fehlet, auch die geistige Schönheit nicht vorhanden seyn kann, und wenn wir dieselbe da, wo wir sie finden oder empfinden, immer als das Resultat der Karakteristik wahrnehmen. Sey es auch, daß die beste Geschmackslehre ihren Stoff nie erschöpfe: sey es auch, daß die vollständigsten Regeln die Tiefen der Empfindungen, und das bunte Spiel der menschlichen Phantasie nie ermessen; so haben wir durch Annäherungsprincipien sowohl für Herbeyführung als für Aufrechterhaltung

Digitized by Google

des Geschmackes schon viel gewonnen. Ich werde in der Folge Gelegenheit haben, mich noch näher zu erklären.

Jetzt sei mit erlaubt, ehe ich weitergehe, die Erfordernisse, welche der Verfasser für ein hohes Kunstwerk festsetzet, hier zu resumiren. Diese sind:

> Kenntniß der physischen und geistigen Menschennatur: Kenntniß der Abweichungen, und besondern Eigenheiten derselben: Ergreifung des richtigsten Momentes, sey die Darstellung in Ruhe, oder Bewegung: verbunden mit körperlicher Anmuth — und geistiger Schönheit.

Auch ich erkenne diese Erfordernisse an: doch nicht, ohne folgende Anmerkung.

Ein jedes Kunstobjekt drehet sich um einen festen Punkt, der im Werke anschaulich gemacht werden muß. Die Deutlichmachung, oder Karakterisirung dieses Punktes giebt dann die Regel an, den richtigsten Moment der Darstellung auszuheben: die Stellung der körperlichen Formen, und der Ausdruck müssen diesen Moment karakteristisch begleiten. Körperliche Anmuth, und geistige Schönheit können Resultate davon seyn. Aber diese können niemal(s) auf Unkosten der Karakteristik der Bewegung, und des Ausdruckes herbeigebracht, und ich kann beysetzen, nie anders, außer wenn sie wirklich karakteristisch sind, als solche empfunden, und beurtheilt werden[1]). —

---

[1]) Es folgt nun „Über Laokoon", was als „Nachtrag über Laokoon" in den Horen 1797, 12. Stück erschien. Um diesen Nachtrag handelt es sich, wovon Goethe an Schiller am 27. Januar 1798 schreibt. Der Nachtrag erfuhr Tilgungen der auf Goethes Aufsatz sich beziehenden Stellen. Hirt glaubt sie durch Böttiger veranlaßt. Die Identifizierung des Hirtschen Nachtrages mit dem Aufsatze Hirts im Archiv der Zeit und ihres Geschmackes wie sie Ludwig Geiger vorgenommen (Goethe-Jahrbuch XV. 100) widerlegt sich.

Digitized by Google

Anhang II.

Aus Briefen von Hirt, Fernow und Böttiger.

(Böttiger Briefe 87 und 9. Sächsische Landesbibliothek, Dresden.)

1. Hirt an Böttiger.

31. Oktober 1797: „Der wackere Oberthür ist vorigen Donnerstag von hier abgegangen, und wird vielleicht mit diesem Brief in Weimar eintreffen. Er bringt Ihnen erstlich das Bild für Goethe . . . zweytens ein Pack mit Laokoons — erstlich meine Schrift, dann diejenige, welche Sie mir brachten, und endlich die Antworten: da ich die disposition über den ersten Aufsatz erhalten habe[1]), so bitte ich denselben an Schiller zu geben, um denselben in die Horen einzurücken — aber auf einmal nicht abgesetzt in zwey Stücken — das übrige überlasse ich Ihnen, Sie mögen es verfechten, und mit dem Autor nach Belieben arrangiren. Ich wünschte nicht, daß ich zu starke Ausdrücke gebraucht hätte. Man müßte schon Ihre oder Goethe's Feder haben, um alles zierlich umzugestalten: übrigens steht mein Gemüth jeder nähern Aufklärung sehr offen. Wenn Sie mir darüber schreiben, so bitte ich keine Beschönungen, sondern gerade von der Brust, und bestimmt an den Fleck: auch eben so bitte ich mir die Urtheile anderer zu sagen".

„Haben Sie etwa meinen Aufsatz in den Horen über das Kunstschöne gelesen? — Es war dieser Aufsatz, den ich von Ihnen zurückgebracht gewünscht hätte: denn er ist vor 6 Jahren geschrieben, und nicht vollendet, wie Sie selbst sehen, mehr Skizze. Ich hatte ihn freylich dem Herausgeber der Horen zugesagt, aber nachdem ich ihn von neuem würde durchgearbeitet haben. — Indessen ist es geschehen, und da im Grunde die Hauptidee, aus welcher ich das Kunstschöne ansehe, darin angegeben ist; so liegt mir weiter, da die Herausgeber es verantworten, auch nichts dran: nur bin ich hiedurch gezwungen, durch andere Aufsätze diesem ersteren Halt zu geben, und in dasselbe journal sie einrücken zu

[1]) Von der Kgl. Akademie der Wissenschaft in Berlin? Hirt las dort seinen Aufsatz am 15. Juni 1795 vor. Vgl. Böttiger Briefe 88. Nr. 2.

Digitized by Google

lassen. Der erste Aufsatz, den ich nachschreiben werde, wird die Gesetze und die Begrenzung der Skulptur enthalten. Vielleicht wird dieser auch dazu dienen, manches über die Aufsätze Laokoon näher zu erörtern“ [1]).

12. Dezember 1797: „Ich erwarte Ihre Nachricht über die Laokoonten mit einer Art von Sehnsucht: aber schreiben Sie nur gerade ohne Versüßungspülverchen. Ich weiß nicht ob Sie mich über diesen Punkt genug erkennen: ich streite dem Teufel ein Ohr ab, biß ich über das Bessere erleuchtet bin: aber ich habe keine Eigenliebe, als die Wahrheit. Dieß sagt freilich jeder: aber ich müßte mich sehr verkennen, wenn es bey mir nicht wahr wäre. Sie sagen mir: ‚Göthe habe sich iezt noch geäußert, daß ich in Absicht der Karakteristik Recht habe: nur erhübe ich das zur ersten Potenz, was einem höhern Gesetz der Schönheit untergeordnet sey‘. Ich wünschte nur, daß einmal dieß höhere Gesetz der Schönheit zu deutlichen Begriffen entwickelt würde — durch Raisonnement und durch Beyspiele. Und dieser Entwickelung muß es doch fähig seyn, wenn es als Hauptgrundsatz, wenn es als Prüfungsgesetz des Schönen in die Geschmackslehre soll aufgenommen werden. Ich frage daher: ob dasjenige, was Winkelmann, Lessing, Göthe und andere darüber gesagt haben, einiger Massen genugthuend — hinreichend erklärend — sey?“ [2])

6. Januar 1798: „Mit der Replique über Laokoon haben Sie es gut gemacht. Ich erwarte Briefe v. Göthe, und ich bin sehr begierig, ob er sich mit einem Worte wird verlauten lassen. Indessen da wir nur einmal in dieser Materie sind, so wünschte ich sehr, daß man sich ein für alle mal darüber verständigen könnte; und daher ist mir alles, diese Materie treffend wichtig. Maier meinet also, wir würden uns verstehen, wenn wir uns sprechen könnten: dieß ist wenigstens etwas. Aber gewiß ist es, daß es etwas sonderbares ist mit dem deutschen Genius: unerschütterlich hängt er an der Parthey, die er einmal gefaßt hat. Dieß war mir wieder so auffallend durch den neuesten Aufsatz von Fernow im T. Merkur /: von dem Sie mir wohl auch ein Wort vorläufig hätten sagen können, denn es ist das Beste, was ich bißher von Fernow kenne, und die Materie ist die nemliche der Laokoonten:/. Es ist gerade, als wenn sich alle Menschen das Wort gegeben hätten, den einmal gangbaren Lessingschen Kram aufzusuchen. Auch scheint es mir, als wenn Kant mit seinen Jüngern die nemlichen Ideen in seiner

[1]) Böttiger Briefe 87. Nr. 3.
[2]) Böttiger Briefe 87. Nr. 6.

Digitized by Google

Scholastik aufgenommen habe, und dadurch freylich ein nicht so leicht heilendes Übel entstanden ist. — Dieser Fernowische Aufsatz [Über die Bestimmung und Grenzen der dramatischen Malerey. Teutscher Merkur, November 1797] hat viel gutes, recht gut gesagt. Aber das ewige trennen, und begränzen da, wo alles in einander läuft, ist eine der ekligsten Sachen, die ich kenne, und das zu nichts als Hirngespinsten führet, welche für den Geist ächter Kunst nicht eine Feige werth sind. Einen gutmüthigen deutschen Gelehrten ist in der Rücksicht auch manches zu vergeben. Aber wie man noch solche Grundsätze poniren kann, wenn man das Alterthum von Angesicht zu Angesicht gesehen hat, begreife ich nicht. — Das Ideal- und Geniewesen hat viel Unheil und Verwirrung verursacht: und wie ist es möglich, daß Fernow in Rom noch behaupten kann, — die Alten hätten nie gemessen, seyen nie methodisch bey Hervorbringung ihrer Werke verfahren, sondern alles wäre bloß Schöpfungskraft u. s. weiter gewesen? — Hätte Fernow nur einigen Begriff von der modernen Kunstgeschichte —, von der Weise, wie sich ein Leonardo, Michelangelo, oder Raphael bildete, und durch welche Wege sie zu dem kamen, was sie hervorbrachten, so würde ihn dieß alleyn von seynen Träumereyen, und Geniewesen in denjenigen Künsten heilen, welche die langsamste und duldsamste Bildung, die denkbar ist voraussetzen“ [1]).

10. Februar 1798: „Letzten Posttag hatte ich auch Briefe von Goethe. Er schreibt sehr verständig über die Laokoonte: daß er den Seinigen auch würde drucken lassen, und daß zwey verschiedene Meinungen ja wohl gegen einander bestehen könnten u. s. w. Ich werde ihm mit nächster Post antworten. Ich wäre sehr neugierig Majers Aufsatz zu sehen, obwohl ich der Weise die Gegenstände aus diesem Gesichtspunkte anzuschauen nicht sehr hold bin“ [2]).

17. August 1798: „Was macht Göthe? Es sollte mir leid thun, wenn er wegen unsern unbedeutenden Differenzen übeln Humors geworden wäre, und Sie denselben meinetwegen hätten empfinden müssen. Er schrieb vor mehreren Monaten[3]): daß es ja sehr gut angehe, daß man solche Materien aus verschiedenen Gesichtspunkten ansehe und ein jeder sie nach seiner Art behandle. Er wäre daher gesinnt, auch seinen Laokoon drucken zu lassen,

[1]) Böttiger Briefe 87. Nr. 7.
[2]) Böttiger Briefe 87. Nr. 8.
[3]) 1. Februar 1798. Vgl. Goethe-Jahrb. XV. 69 f.

Digitized by Google

damit ein jeder nach seinem Geschmack hierüber denken möge. — Zufolge dessen war ich in Erwartung noch etwas davon in den Horen zu lesen, und war daher verwundert, nur meinen Nachtrag darin zu finden. — Sagen Sie mir, ist der abgedruckte Auszug meines Aufsatzes gerade derjenige, den Sie hiervon machten? die Sache ist bloß Neugierde, denn alles Wesentliche meines Raisonnements ist darin enthalten: Nur möchte er für das nichtinizirte Publikum nicht ganz verständlich seyn. Wissen Sie nicht, ob Göthe wirklich noch an einem Laokoon arbeitet? oder ob er überhaupt den gemachten Aufsatz publiziren dürfte?“ [1]) —

18. September 1798: „Daß ich wieder unter die lieblichen Pfoten der H. Schlegel gefallen, erfuhr ich vor kurzem durch unsern Sander, der mir das Heft[2]) zusandte. Ich habe auch bereits die Antwort darauf geschrieben. Ich werde sie Ihnen zuschicken, und wenn Sie und Wieland nichts dagegen haben werden, so werde ich Sie bitten, sie im Merkur abdrucken zu lassen. Es versteht sich, daß ich mehr mit der Sache, als mit den Herrn Rezensenten zu thun habe. — Ich bin neugierig auf die Betrachtung von Göthe und Meyer“ [3]).

20. Oktober 1798: „Ich hatte im Voraus die Aufnahme meines polemischen Aufsatzes[4]) bezweifelt: und ich danke Ihnen daher für die baldige Zurücksendung. Er wird eben jetzt im Archiv der Zeit abgedruckt, wozu der Herausgeber ihn schon vor einiger Zeit verlangte. Ich hätte ihn freylich lieber im Merkur gesehen und vielleicht würde eine mildere Sprache, und folglich eine starke Abkürzung desselben auch besser gewesen seyn. Allein theils mochte ich mich nicht mehr mit dem Umschreiben bemühen, theils findet man fast allgemein hier sehr gut, daß man diesen Herculisken etwas scharf auf den Leib gehe: weil die Impudenz dieser Herren jedem unerträglich ist. Auch habe ich meine Ursache, daß mein Aufsatz gedruckt sey, ehe ich die Propyläen von Goethe sehe. Wahrscheinlich wird es in der Folge eine scharfe Nachlese geben, doch hoffe ich in einem andern Tone. Ich weiß nicht, ob ich Ihnen schon sagte, daß ich bereits eine ganze Refutation

---

[1]) Böttiger Briefe 87. Nr. 9.

[2]) Athenäum.

[3]) Böttiger Briefe 87. Nr. 10.

[4]) Im Neuen Teutschen Merkur. Der Aufsatz: Über die Charakteristik als Hauptgrundsatz der bildenden Künste bei den Alten.

Digitized by Google

des Lessing'schen Systems — in allen seinen Hauptpunkten — fertig geschrieben habe. Als Anhang folget dieser eine zweyte eines Aufsatzes von Fernow im D. Merkur — Nov. 1797, und wahrscheinlich werden mir die Kunstbetrachtung etc. Stoff zu einem neuen Anhange geben".

„Ich bin entschlossen, gegen dieses Kastratensystem in den Künsten in forma aufzutretten: und mich ohne andere Rücksicht, als derjenigen, welche die Sache erheischt, zu expectoriren. Ich weiß wohl, daß ich hiebey nicht bloß mit der Lessing'schen Partey, sondern auch mit der Kantischen Sekte zu thun habe. Ich will eben keine Proselyten machen; allein es ist darum zu thun, daß die alten Monumente unter ihrem richtigen Gesichtspunkte erscheinen, und daß man den heutigen Künstlern nicht mit falschen aesthetischen Grundsätzen den Kopf verwirre"[1]).

24. November 1798: „Die Propyläen, ungeachtet meiner Bemühungen, sie bald zu besitzen, hatte ich erst vor kurzem erhalten können. Die Einleitung ist meisterhaft geschrieben, und erreget die höchste Erwartung. Kennen Sie einige von den Mitarbeitern? Die Verfaßer des Iten Stückes scheinen Göthe und Meyer zu seyn: nur über den Verfaßer des IIIten Abschnittes, Ein Gespräch: bin ich zweifelhaft. Wenn ein solches journal in Deutschland gedeihen kann, so wird es gewiß unter dem Namen des Herausgebers gedeihen: und ich gestehe, daß ich nicht ungern Mitarbeiter wäre, wenn anders meine etwas verschiedene Grundsätze sich mit andern Aufsätzen paaren könnten. Ich will eben auf keine despotische Weise andern ihre Meinungen benehmen; aber eben daher fordere ich auch die Freyheit, die meinige behaupten zu dürfen, so lange mich Gründe hie zu berechtigen. Überhaupt liegt mir die Sache am Herzen, und daher wünschte ich so wenig wie möglich in offener Fehde zu liegen. Hierüber scheinet auch Göthe sehr billig zu denken, so wohl aus dem was er selbst in der Einleitung sagt, und was er ein andermal selbst an mich schrieb".

„Gestern las ich in der neuen Weltkunde den Prolog zu Wallenstein's Lager. Ich möchte dieß Gedicht den Prolog aller Prologen nennen. Aber wie viel neues, und sonderbares erscheinet darin! — Es scheint ja, als wenn man dem Theaterwesen eine ganze Revolution vorbereiten wolle. — Will man aus der griechischen Tragödie auch das Schicksal auf unsere Bühnen

[1]) Böttiger Briefe 87. Nr. 11.

Digitized by Google

herüberzaubern? und anstatt den Karakterstücken nun solche einführen, wo die Karaktere nicht selbständig, sondern bloß wie Drattpuppen handeln, die der Dichter nach seiner Laune hinter der Gardine bewegt! — Der Schritt ist groß, die Wallensteiner uns unter dem Bilde des heroischen Zeitalters der Griechen zu geben, und wer weiß, wenn das Unternehmen applaudirt würde, ob die Bühne mehr dabey gewönne oder verlöre. — Und in Reimen — warum auf's neue dieser gothische Anzug für eine neugriechische Bühne? — Ich begreife es nicht, ebenso wenig, als die neue Decoration der Bühne. — Ich wünschte daher sehr, daß Sie mir etwas aus dem Zweifel hälften: und mir Sache, Absicht, und Wirkung näher beschrieben" [1]).

7. Dezember 1798: „Das Nr. 3 in den Propyläen habe ich wieder gelesen; noch weiß ich nicht, was der Verf. damit bezielt. Mir scheint fast, daß damit zu viel oder zu wenig gesagt sey. — Auch zweifle ich, ob M.(eyer) in seinem Aufsatze über die Gegenstände eine bestimmte Idee vor sich liegen gehabt habe. Es ist etwas, und nichts gesagt. Und überhaupt, wenn es der Mühe werth wäre hierüber zu schreiben, glaube ich, mußte der Gegenstand in einer andern Darstellungsart, und Ordnung erscheinen. Mitunter kommen gute Nebenideen vor, aber dabey auch wieder ganz schiefe Ansichten. Was Göthe über Mahlerey sagen wird, bin ich neugierig" [2]).

11. April 1799: „Wo Mayer mit den Gegenständen etc. hinauswill, weiß ich nicht. Ich möchte es ein wahres Strohdreschen nennen" [3]).

15. August 1799: Kennen Sie die Umrisse von J. Flaxmann? Ich war Zeuge ihrer Entstehung: und genug gesagt: sie haben in W. Schlegel einen würdigen Lobpreiser gefunden . . . Wir nannten diesen Künstler, um ihn unter uns zu bezeichnen, den rasenden Atkamas, oder auch Pseudophidias, oder den Thersites der griechischen Kunst — letzteres vorzüglich weil, er selbst eine wahre Thersitesfigur hatte und alles was er gestohlen hatte, unter seinen Händen so entsetzlich verkrippelt wieder erschien. Dieß ist der Heros von W. Schlegel, der dem götheischen Schönheits- und Anmuths-sinn so lebendig und klar in sich gesogen. Solche genies werden der deutschen verkrippelten Kunst als Modelle vorgeschlagen: solche

[1]) Böttiger Briefe 87. Nr. 12.
[2]) Böttiger Briefe 87. Nr. 13.
[3]) Böttiger Briefe 87. Nr. 14.

Digitized by Google

Ungeheuer wollen die Schlegel als griechischen Geist unter uns verpflanzen. — Doch ich zürne, oder lache umsonst! — Leute, welche ganz verzuckerdt überall Schönheit und Anmuth erblicken und diese Qualitäten so herrlich im Laokoon und in den Werken der Niobe — gebildet erblicken, dürfen das nemliche auch wieder in Zerrbildern eines John Flaxmann finden“ [1]).

28. Juni 1800: „Zu meiner Lektüre von den Produkten der letzten Messe gehört auch die Kalligone von Herder. Mit den ersten zwey Bänden bin ich ziemlich zufrieden; mit dem dritten weniger. Mit dem Verschönerungsprinzip, das die individuelle Bedeutsamkeit aufhebt, und die Phantasie ihr beliebiges Spielwerk zum Nachtheil der Wahrheit treibet, werden sich meine Grundprincipien nie befreunden“ [2]).

27. Februar 1801: „Sie werden Ihrer Furien wegen angetastet? Ich soll Sie vor dem Publico stüzen? — Ihre Furien haben mir wahrhaft viel Spaß gemacht, obwohl ich nicht läugnen kann, daß ich wegen der Tendenz des ganzen Büchelchen [3]) Ihnen gerne die Furien ein bißchen auf den Hals schicken möchte. — Der O. C. Rath Böttiger ist, und bleibt ein wahrer Courtisan: Er rettet die Todten, um den Lebenden die Cour zu machen, und zwar Menschen, bey welchen es nichts nüzt, und wahrlich die Verbeugung nicht verdienen. Warum sich mit den triumphirenden Schlegels auf eine Linie zu stellen? — laßt diese Günstlinge ruhig im Schoße Jupiters ruhen. Dieß ist die sicherste Weise, um diesen Titan fühlen zu machen, das es nur Flöhe sind, die er sich in Pelz gesezt hat.

Aber vielleicht ist meine Anklage gegen den O. C. Rath ungerecht! — wir wollen sehen: — Gesetzt die aeschyleischen Furien sähen so scheußlich aus, als Meyer sie nach Ihrer Angabe entworfen hat: was bewiese dies für ein allgemeines Princip der alten Kunst, die Gegenstände schöner darzustellen, als sie ihrer Natur nach erscheinen sollen? — Aeschylus mag sich seine Furien noch so greulich gedacht und die Künstler seiner Zeit noch so ekelhaft vorgestellt haben: was läßt sich hieraus für ein Kunstprincip folgern, wenn die Furien der spätern Kunst nicht mehr so verzerrt und scheußlich aussehen, sondern vielmehr in erhabenen

---

[1]) Böttiger Briefe 87. Nr. 16.

[2]) Böttiger Briefe 87. Nr. 19.

[3]) Die Furienmaske im Trauerspiel und auf den Bildwerken der alten Griechen. 1801.

Digitized by Google

Gestalten — in großen Formen erscheinen? — Recht überlegt, und betrachtet — nichts! Geschah in dieser Rücksicht im Alterthum was anders, als was in der neuern Kunst bey ähnlichen Kunstobjekten geschehen ist? — Nehmen Sie z. B. die Teufelsgestalten — Höllenszenen — von den Mahlern des 14. 15ten Jahrhunderts oder die niederländischen des 16ten Jahrh. noch — wie abentheuerlich, und abscheulich: sehen Sie aber nur die Teufelsgestalt von Michelangelo und andern: wie erhaben! wie groß! — und that dieß Michelangelo aus einem Schönheitsprincip? Nein! — aber er dachte sich die Teufel, wie ein jeder sich dieselben deuten muß: der sie unter dem Bild gefallener Engel und mächtiger Wesen denkt, die stolz, und ränkevoll nie rasten ihr Reich auf Unkosten ihres Stürzers zu mehren: — die herumgehen wie der Löwe und flink sind wie die Winde usw. Aeschylus und sein Zeitalter mochte sich demnach seine Gorgonen, Furien, und Harpyien denken, wie er wollte: dem kommenden Zeitalter war deswegen nicht vorenthalten, diese Objekte sich anders, und zwar besser — nemlich in erhabenerer großer, und mächtiger Gestalt, und daher umso furchtbarer zu denken. — Und wer zweifelt daran, daß eine Medusa Rondanini nicht schreckbarer aussieht, als die grinsenden zungenreckenden Larven anderer Monumente von demselben Gegenstande? dieses Grinsen, dieses Zungenrecken, diese Knochenmagernheit, diess gefaltete Leder von Haut erwecket nicht Schrecken (nicht Ehrfurcht vor höhern Wesen) sondern Abscheu, und Ekel. — Also nicht Schönheitsprincip war es, daß die alte Kunst diese Gegenstände in erhabener Gestalt, im Götterideal schuf, sondern das nie ruhende Bestreben der Kunst abstrakte Ideen durch Gestalten — die ihnen entsprechen — zu versinnlichen. Kurz eine Furie des Aeschylus ist noch keine Furie: es ist ein ekelhaftes Monstrum: erst die spätere Phantasie dachte sie würdiger, und so gieng sie auch in würdiger Gestaltung auf die bildende Kunst über. Des Künstlers Streben gieng immer auf Übereinstimmung der Form (der Gestalt) mit der Idee. Die Kunst deutet durch Gestalten: und ihr höchstes ist, so bestimmt, und individuell zu deuten wie möglich. Alle Monumente des Alterthums sprechen nur dieses Kunstprincip aus. — Und bloß unter dieser Bedingung kann Kunst existiren.

Aber noch bin ich nicht am Ende: — Waren die Furien des Aeschylus wirklich so scheußlich, wie Meyer sie gezeichnet hat? — Die Beschreibung des Tragikers hat zwar verschiedene sehr

Digitized by Google

ekle Züge z. B. ‚daß vom Auge Blut träufle', — aber 1. Die schwartze Farbe hat nichts Ekelhaftes, sie ist nur Trauer und Unglück verkündend. 2. auch die Schlangen in den Haaren und um den Leib nicht: diese sind schreckbar; man flieht. Daher sie auch die Kunst in jeder Epoche bey Bildern der Furien und Gorgonen beybehielt; so wie die bewegten Haare um die Schnelligkeit anzudeuten. 3. Wenn die Furien mit den Gorgonen verglichen werden, warum denken Sie sich die in Monumenten seltnere Gorgonenmaske mit aufgesperrtem Rachen und blöckender Zunge, nemlich den Ausdruck des Hohngelächters — und warum nicht den gewöhnlichen Ausdruck der schreckbaren, gleichsam terrassirenden Entrüstung? — Etwas Schreckbarers, als der Ausdruck der Medusa Rondanini, (des erhabensten Monumentes, das existirt) läßt sich nicht denken: und gerade so schreckbar, weil ihre Formen so erhaben sind. Ich persuadirte einst in einer kleinen Gesellschaft die Lady Hamilton, diesen Ausdruck darzustellen: es gelang ihr nach vielen Versuchen; und jeder schauerte vom [vor] dem erhabenen schreckbaren Anblick, wobey die Formen der schönen Frau nicht verzerrt wurden — zurück. 4. Warum suchen Sie so ängstlich alles Häßliche und Scheußliche der Harpien um dann damit Ihre Meyersche Furie damit auszustaffiren? — Gesetzt Ihr Bild von den Harpyen sei richtig: warum soll dies alles auch den Furien beygegeben werden? Warum ihre Klauenfinger an denselben? Sie fassen den Verbrecher nicht mit den Klauen, denn ihre Martyrinstrumente sind Stecken, Schlangen, Fackeln: wozu also Klauen? — 5. und welchen mindesten Grund haben Sie, sich die Furien runzlig, mager, abgezehrt, knöchern, kurz als alte Gerippe von Weibern zu denken? Wie kann der Vergleich mit den Harpyen hinzuführen? — Die Ähnlichkeit, welche Aeschylus zwischen Furie und Harpye im Sinne gehabt haben kann, ist wohl keine andere, als der ähnliche Ausdruck des Gierigen, des Hastigen nach der Beute: diese Ähnlichkeit lag im Ganzen der Miene und der schwärzlich bleichen, aber nicht abgezehrten Gesichtsfarbe nicht aber in der gerippeartigen Gestalt und in den Krallenhänden. — Sehen Sie Freund! so denke ich mir die Sache . . . Vergeben Sie Freund! diese lange Epistel, in Rügung solcher Kleinigkeiten: aber ich kann Ihnen nicht helfen: warum faselten Sie hier von einem Kunstprincip, das auf keine Weise zur Sache paßt. Die Gestalt der Furien und Gorgonen ist nicht schön sondern erhaben: ihr Ausdruck ist hohe Entrüstung, sowie es überirdischen Mächten zukommt, die schnellen Fußes göttliche Gerechtigkeit an

Digitized by Google

Verbrechern üben. Schreckbarerer Ausdruck ist nicht denkbar: und es ist unglaublich, wie man beim Anblick einer Medusa — eine Charis denken kann. — . . . Im Grunde aber, mein Freund, sind wir in der Sache einig. Sie nennen schön, was ich erhaben nenne: Sie nennen den hohen, furchtbaren Ausdruck lieblich, gemildert, weil Sie keine Laokoonartigen Verzerrungen, kein niedriges Grinsen erblicken, ich nenne aber alles dieß in meiner Kunstsprache dem Gegenstand angemessen — kurz Gestalt, Ausdruck, Haare, Kleidung, Schritt, Attributen bedeutend, weil sich nur unter einem solchen Bilde eine wahre Eumenide denken und dem Auge als solche individuell darstellen läßt. Woher und wozu? das Gemilderte, das Verschönerte? — warum ein Kunstprincip mit Haaren herbeyziehen und anwenden wollen, wo der Künstler nur auf Karakterisirung denken durfte, um sein Objekt so zu bilden, wie er es gebildet hat? ja! wobey man mit Zuversicht behaupten kann, daß der Künstler sein Objekt verfehlt haben würde, wenn er ein Verschönerungs- und Milderungsprincip im Kopfe gehabt hätte. Daß die Kunst bey ihrem weitern Fortschreiten die Gegenstände besser, schöner, erhabner, größer, bestimmter, ausdrucksvoller, individueller bildete, ist nicht die Folge eines Lessingschen in der Kunst eingeführten Verschönerungsprincips, sondern die Folge 1. einer immer forschreitenden Kultur des menschlichen Verstandes, und einer höhern Entwicklung des Menschen überhaupt — 2. die Folge der Fortschritte in der Kunst in dem technischen sowohl als wissenschaftlichen Theilen selbst. — Das nemliche zeiget sich auch verhältnißmäßig in der neuern Kunst: das 14te und 15te Jahrhundert mahlte und bildete Christusse, aber hager, knochenartig, gemein, ohne Seele, und ohne Adel: — Erst Leonardo führte ihn aus, wie er ihn dachte, denn sein Zeitalter war so weit vorangeschritten, daß ihm alles Wissenschaftliche und Technische der Kunst zu theil ward: und vermöge dieser acquirirten Kenntnissen ward es seinem Geiste auch leichter ein würdiges Bild von Christo zu denken. Wenn man über Kunst und Kunstwerke raisonnirt muß man zwey Punkte immer fest im Gesichtskreis halten: erstlich den Stand der Menschenkultur überhaupt, und zweytens des wissenschaftlichen und technischen Theiles der Kunst“ [1]).

24. August 1801: „Ich bin neugierig auf das nächste Stück der Propyläen: so wie über Ihr Privaturtheil der zu eröffneten Aufstellung der Preiszeichnungen. Es sind ein paar Stücke von

[1]) Böttiger Briefe 87. Nr. 22.

Digitized by Google

Berlin dahin abgegangen, welche wie ich hoffe, Sie nicht unbemerkt lassen werden. W. Schlegel war der Überbringer derselben. Was sagen Sie dazu, daß dieser und Ich gute Freunde geworden sind“ [1])?

16. Mai 1820: „Die Münchner haben uns ... einen Abguß des Barbarinischen Faun's zugeschickt. Mehr über dies Meisterwerk zu sagen als schon bekannt ist, wüßte ich darüber nicht zu sagen. Ich habe ihn auch im II. Heft meines Bilderbuches berührt und Taf. 23 einen Riß davon gegeben. Übrigens sehe ich nicht, warum er weniger ein Ideal seyn soll, als Apollo oder Bacchus. Man ist so willkührlich mit dem Worte: Ideal herumgesprungen, daß es eine Schande ist. Doch nach und nach wird sich auch unsere Kunstsprache besser ausbilden“ [2]).

2. Fernow an Böttiger.

4. August 1805: „Ich würde allenfalls Einiges auf Herrn Hirts schiefe Darstellung meiner Widerlegung seiner Schönheitslehre antworten; aber ich kann mich nicht entschließen, etwas in dem Freimüthigen einzusenden... Vielleicht schreibe ich etwas zur nochmaligen Beleuchtung der Hirtischen Schönheitslehre, aber dann werde ich Sie ersuchen, es im Merkur aufzunehmen, wo ich mich lieber gedruckt sehe als im Schreimüthigen“ [3]).

20. April 1806: „Aus derselben Absicht [bezeichnende Namen zu geben] werden auch die den Aufsätzen vorstehenden Zuschriften an Römische Freunde und Zeitgenossen nicht ohne alle Wirkung seyn. In der an Hirt habe ich mich nicht gescheut ein früher zu Gunsten seiner Beschreibung des Laokoon gesagtes Wort, das in der That bloß eine captatio benevolentiae seyn solte, zurückzunehmen, da er für gut befunden hat sich darauf als auf eine Billigung seines Princips öffentlich zu berufen [4]). Damals als ich jenes Wort hinschrieb, war es mir blos darum zu thun, sein falsches Schönheitsprincip das er in seinem Aufsatz über Laokoon aufgestellt hatte zu widerlegen; was den Ausdruck dieses Kunstwerkes betraf ließ ich ganz dahingestellt seyn, und es war bloße Höflichkeit, daß ich ihm zugestand seine Beschreibung sei die wahrste und beste die ich bis dahin von Laokoon gelesen. Jetzt habe ich über dieselbe meine wahre und reiflich erwogene Meinung, obwohl

[1]) Böttiger Briefe 87. Nr. 23.
[2]) Böttiger Briefe 87. Nr. 38.
[3]) Böttiger Briefe 9. Nr. 22.
[4]) Freimüthiger 1805.

Digitized by Google

nur beiläufig gesagt, und ich wußte es, daß seine Beschreibung des Laokoon zur Bestättigung oder in Voraussetzung seines Princips der Karakteristik entstanden ist. Dieser Fall soll mir zur Lehre dienen, nie wieder irgend etwas aus bloßer Höflichkeit zuzugestehen, was wider meine Überzeugung ist“ [1]).

20. April 1806: „Was sein Princip der Karakteristik betrift, so hoffe ich ihn damit in dem jetzt bei Geßner erscheinenden ersten Bande meiner Römischen Studien in einer eigenen das Kunstschöne betrachtenden Abhandlung für immer heimgeleuchtet zu haben, wenigstens in Hinsicht auf das Publikum das an solchen Sachen theil nimmt, wenn auch er selbst bei seinem Wahne beharren sollte“ [2]).

3. Böttiger an Fernow.

18. Mai 1806: „Vor allem aber befriedigt und belehrt mich Ihre Formenlehre in dem gediegenen Aufsatz über das Kunstschöne. Die Art, wie Sie als wahrer Kriegsherold und pater patratus gleich in der Zueignung ihrem Feind die Lanze ins Land werfen, ist brav und energisch. Der gute Hirt wird sich in einer sehr sonderbaren Lage befinden. Man muß wirklich sehr neugierig seyn, wie er sich benehmen wird“ [3]).

[1]) Böttiger Briefe 9. Nr. 29.
[2]) Böttiger Briefe 9. Nr. 29.
[3]) Böttiger Briefe 9. Nr. 44.

Digitized by Google

Anhang III.

Verzeichnis Hirtscher Schriften.

Historisch-architektonische Beobachtungen über die christlichen Kirchen. Italien und Deutschland 1789. S. 33 ff.

Ueber zwei Gemälde von den Herrn Pitz und Schmid. Italien und Deutschland 1789. S. 81 ff.

Uebersicht der Geschichte der Denkmäler bey älteren und neueren Völkerschaften. Italien und Deutschland 1790. S. 3 ff.

Ueber den wirklichen Zustand der Pomptinischen Sümpfe. Italien und Deutschland 1790. S. 27 ff.

Ueber Pompeja. Italien und Deutschland 1790. S. 47 ff.

Ueber Paestum. Italien und Deutschland 1790. S. 80 ff.

Osservazioni istorico-architettoniche sopra il Panteon. Roma 1791. (Deutsch: Ueber das Pantheon. Museum der Alterthums-Wissenschaft 1. Band, 2. Stück, Berlin 1808. S. 149 ff.)

Reise von Grotte-Ferrata nach den fucinischen Seeen und Monte Cassino im October 1794 an die Herzogin Amalie von Sachsen Weimar. Horen 1796. 11. und 12. Stück.

Sur la Volière de M. Terentius Varron à Casinum. Mémoires de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres. Classes de Belles-Lettres. (1797). Berlin 1800.

Versuch über das Kunstschöne. Horen 1797. 7. Stück.

Laokoon. Horen 1797. 10. Stück.

Nachtrag über Laokoon. Horen 1797. 12. Stück.

Ueber den Kunstschatz des Königlich-Preußischen Hauses. Eine Vorlesung. Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks. 1797. II 499 ff.

Ueber die Charakteristik als Hauptgrundsatz der bildenden Künste bei den Alten. Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks. 1798. II 437 ff.

(Gutachten über die Errichtung eines Königlichen Museums der Antiken und einer Königlichen Gemäldegallerie vom 22. September 1798. G. St. Archiv Berlin. R. 76, Cur. d. Ac. II 13, Archiv III. Abteilung 62).

Ueber den gegenwärtigen Zustand der Kunst in Rom. — Ueber die Berliner Kunstausstellung im Jahre 1798. Neuer Teutscher Merkur November 1798.

Sur les Monuments sépulcraux des anciens peuples du Nord. Mémoires de l'Académie Royale de Sciences et Belles-Lettres. (1798). Berlin 1801.

Ueber die toscanische Bauart und nach Vitruv. Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten die Baukunst betreffend. Berlin 1799. 3. Band S. 3 ff.

Sur les differentes Méthodes de peintre chez les Anciens. Mémoires de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres. (1799—1800) Berlin 1803

Digitized by Google

Das Bildniß von Goethe, gemalt von F. Bury. Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks. 1800. S. 232.

Bemerkungen über einen Aufsatz in der Allgemeinen Litteratur-Zeitung von Jena, die Verpflanzung der alten Monumente von Rom nach Paris betreffend. Eunomia. Berlin 1801. S. 309 ff.

Des différentes espèces de Mosaique chez les Anciens. Mémoires de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres. (1801). Berlin 1804.

A quel point les Anciens ont-ils possédé l'art de la peinture. Mémoires de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres. (1802). Berlin 1804.

Remarques sur la Couleurs dont les Anciens se servoient pour peindre, et sur quelques passages de Pline, relatifs à la peinture des Anciens. Mémoires de l'Academie Royale des Sciences et Belles-Lettres. (1802) Berlin 1804.

Dädalus und seine Statuen, ein pantomimischer Tanz. Berlin 1802.

(Dédale et ses statues, danse pantom. trad. par G. Mila Berlin 1802.)

Ueber den 2. Abschnitt des IV. Buches von Vitruv. Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend, Berlin 1803. 1. Band S. 3 ff.

Der Tempel Salamonis. Berlin 1803.

Sur la peinture des Anciens. Mémoires de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres. (1803). Berlin 1803.

Briefe an den Architekten — Herrn C. H. Genelli. — Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend. Berlin 1804. 1. Band S. 3 ff. 1805 1. Band S. 3 ff.

Wanderung in Italien, Fortsetzung der Reise von Avezzano, über die Villa Ciceronis bei Arpinum, nach Monte Cassino. Eunomia. Mai 1804.

Architektonische Reise durch Griechenland und Sicilien. Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend. Berlin 1805. Band 1 S. 22 ff.

Gegenrecension. Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend. 1805. 1. Band S. 26 ff.

Anzeige des Bilderbuchs für Mythologie, Archäologie und Kunst. Intellegenzblatt der Jen. Lit. Z. 1805 Nr. 35.

Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst. Berlin 1805.

An den Redakteur des Freimüthigen: Ueber Hr. Böttigers Rezension des Bilderbuchs. Freimütiger 1805 Nr. 110, 113, 127, 132, 137, 138.

Andeutungen zu 24 Vorlesungen über die Archäologie, von C. A. Böttiger. Freimütiger 1806. Nr. 174, 175, 179, 181, 189, 192, 201, 204.

Die Mutterliebe. Ein Gemählde von Ignaz Unterberger. Morgenblatt für gebildete Stände 1808. Nr. 143, 144, 145, 146.

Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten. Prospectus. Berlin 1808.

Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten. Berlin 1808.

Ueber die Basilik von Vitruv. Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend. Berlin 1808. 2. Band S. 3 ff.

Der Tempel der Diana zu Ephesus. Berlin 1809.

Vorrede zu H. Fr. X. Rötlichs Praktische Anweisung zur Verfertigung der venet. Estriche. Berlin 1810.

Der Emissar in dem Albanersee. Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst. Leipzig 1810, S. 12 ff.

Digitized by Google

Halle aus dem Formianum des Cicero . . . Ebd. S. 34 ff.

Ueber die Geburtsstätte des Cicero. Ebd. S. 45 ff.

Ueber die diesjährige Kunstausstellung an der Kgl. Akademie zu Berlin. Berlin 1815.

Der Tempel des Kapitolinischen Jupiter. Abhdl. der hist.-phil. Klasse der Königl. Preuß. Akad. der Wissenschaften aus den Jahren 1812—1813. Berlin 1816.

Ueber die Fabel des Amor und der Psyche nach Denkmälern. Abhdl. der hist.-phil. Kl. der Königl. Preuß. Akad. d. Wiss. aus den Jahren 1812—13. Berlin 1816.

Die Ruinen von Tschilminar. Abhdl. der hist.-phil. Kl. d. Königl. Preuß. Akad. der Wiss. aus den Jahren 1812—13. Berlin 1816.

Ueber das Bildniß der Alten. Abhdl. der hist.-phil. Klasse der Königl. Preuß. Akad. der Wiss. aus den Jahren 1814—15. Berlin 1818.

Ueber den Kanon in der bildenden Kunst. Abhdl. der hist.-phil. Kl. der Königl. Preuß. Akad. der Wiss. aus den Jahren 1814—15. Berlin 1818.

Ueber den allmählichen Anbau und Wasserbau des alten Aegytens. Berlin 1815.

Ueber die ägyptischen Pyramiden und ihren Bau insbesondere. Berlin 1815.

Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst. 2. Band, Berlin 1816.

Ueber die Baue Herodes des Großen überhaupt und über seinen Tempelbau zu Jerusalem insbesondere. Abhdl. der hist.-phil. Kl. der Königl. Preuß. Akad. der Wiss. aus den Jahren 1816—17. Berlin 1819.

Neueste archäologische Verdienste der Engländer. Literarische Analekten. Hg. von Friedrich Aug. Wolf. 1. Band Berlin 1817. S. 128 ff.

Der Achat der heiligen Kapelle. Lit.-Analekten. 1. Band Berlin 1817. S. 332 ff.

Athens Denkmäler, von Lord Elgin. Lit. Anal. 1. Band Berlin 1817. S. 344 ff.

Die Hierodulen, mit Beilagen von A. Böckh und Ph. Buttmann. Berlin 1818.

Die Weihe des Eros Uranios. Ein festl. Aufzug mit Tänzen. Berlin 1819.

Ueber das Leben des Geschichtsschreibers Q. Curtius Rufus. Berlin 1820.

Die neuaufgefundenen Aeginetischen Bildwerke. Lit. Anal. Berlin 1820. 2. Band. S. 167 ff.

Medea und die Peliaden. Böttigers Amalthea. Leipzig 1820. 1. Band. S. 161 ff.

Ueber Material, Technik und den Ursprung der verschiedenen Zweige der Bildkunst bei den Griechischen und Italischen Völkern. Böttigers Amalthea. Leipzig 1820. 1. Band S. 207 ff.

Ueber die Gegenstände der Kunst bei den Aegyptern. Abhdl. der hist.-phil. Kl. d. Königl. Preuß. Akad. d. Wiss. aus den Jahren 1820—21. Berlin 1822.

Ueber die Bildung des Nackten bei den Alten. Abhdl. der hist.-phil. Kl. der Königl. Preuß. Akad. der Wiss. aus den Jahren 1820—21. Berlin 1822.

Ueber die Bildung der ägyptischen Gottheiten. Berlin 1821.

Geschichte der Baukunst. 1821—1827.

Ueber die Frage, ob die Griechen die Kunst aus sich selbst geschöpft oder von anderen Völkern erlernt haben. Böttigers Amalthea. Leipzig 1822. 2. Band S. 27 ff.

Neptun und Amymone. Böttigers Amalthea. Leipzig 1822. 2. Band S. 277 ff.

Verteidigung der griechischen Baukunst gegen Herrn Hübsch. Berlin 1823.

Zur Würdigung der neuesten von General Minutolie eingebrachten Sammlung ägyptischer Altertümer. Eine Vorlesung. Berlin 1823.

Digitized by Google

Die Brautschau. Zeichnung auf einem griechischen Gefäß in einem Sendschreiben an den Grafen Ingenheim. Berlin 1825.

Ueber die Galerie Giustiniani. Berlin 1827.

Jupiter Imperator. In einer antiken Bronze des K. Museums zu Berlin; von Konrad Levezow. Berlin 1826. Jahrbücher für wiss. Kritik. Stuttgart und Tübingen 1827. S. 317 ff.

Italienische Forschungen von C. F. v. Rumohr. Jahrbücher für wiss. Kritik, Stuttgart und Tübingen 1827. S. 1527 ff. 1537 ff.

Monumenti Etrusci, di Etrusco nome del Cav. Francesco Inghirami. 1821—26. Jahrbücher für wiss. Kritik. Stuttgart und Tübingen 1828. 811 ff. 817 ff. (Juni).

Der Apollotempel zu Bassae in Arkadien, von V. Stackelberg. Jahrbücher für wiss. Kritik. Stuttgart und Tübingen 1828. S. 900 ff. (Juni).

Kunst und Alterthum in St. Petersburg von Ferd. Haud 1827. — Notice sur les principaux tableaux du Musée imperial de l'Ermitage à Saint Petersbourg. 1828. Jahrbücher für wiss. Kritik, Stuttgart und Tübingen 1828. S. 193 ff. (August).

C. Ottofr. Mülleri, de Phidiae vita et operibus. 1827. Jahrbuch für wiss. Kritik, Stuttgart und Tübingen 1828. S. 420 ff., 432 ff. (September).

Das Leben und die Werke Albrecht Dürers von Joseph Heller. Jahrbücher für wiss. Kritik, Stuttgart und Tübingen 1829. S. 566 ff., 577 ff. (April).

Monuments inédits d'antiquité figurée grecque étrusque et romaine . . . par Raoul Rochette. Paris 1828. Jahrbücher für wiss. Kritik, Stuttgart und Tübingen 1829. S. 635 ff. (April).

Neapels antike Bildwerke von Ed. Gerhard und Th. Panofka. Antike Bildwerke . . . von Ed. Gerhard. Jahrbücher für wiss. Kritik, Stuttgart und Tübingen 1829. S. 654 ff., 657 ff. (Mai).

Ueber die Epochen der bild. Künste unter den Griechen von Fr. Thiersch. 1829. Jahrbücher für wiss. Kritik, Stuttgart und Tübingen 1829. S. 44 ff., 49 ff., 57 ff. (Juli).

Ueber zwei Gemälde Rafaels in der Königlichen Sammlung zu Berlin. Berliner Kunstblatt 1829. 1. Heft, S. 41 ff.

Ueber die Inschrift auf dem Königlichen Museum zu Berlin. Berliner Kunstblatt. 1. Heft 1829. S. 44 ff.

Aus meinen Reiseheften. Berliner Kunstblatt 1829. 1. Heft, S. 67 ff.

Dipinti Pompeiani. Annali dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica. Roma 1829. S. 243 ff.

Vases peints. Annali dell'Instituto . . . Parigi 1830. S. 95 ff.

Ueber die Dresdener Gallerie. Berlin 1830.

Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag. Berlin 1830.

Hr. Dr. Waagen und Hr. v. Rumohr als Kunstkenner dargestellt. (In Antwort auf die Schrift des Hrn. Dr. Waagen gegen Hirt). Berlin 1832.

La mort d'Achille. Annali dell' Instituto . . . Parigi 1833. S. 224 ff.

Die Geschichte der bildenden Künste bei den Alten. Berlin 1833.

Digitized by Google

Lebenslauf.

Am 6. November 1900 wurde ich, Ferdinand Denk, als Sohn des Rabitzunternehmers und Bäckereiinhabers Ferdinand Denk und seiner Gattin Marie in München geboren. Ich bekenne mich zur katholischen Religion. 1913 trat ich aus der Volksschule in die Rupprechtskreisrealschule München ein, 1915 in die Luitpoldkreisoberrealschule in München über. 1918 diente ich im Heere. Frühjahr 1921 erhielt ich das Zeugnis der Reife von der Luitpoldkreisoberrealschule in München. März 1923 unterzog ich mich der Latein-Ergänzungsprüfung am Alten Realgymnasium in München. Sommersemester 1921 wurde ich an der Universität München immatrikuliert und hörte bis Sommersemester 1925 Vorlesungen bei den Herren Professoren: Borcherdt, Buchner, Doeberl, Grauert, Hellmann, König, v. Kraus, Kutscher, Maußer, Muncker, Oncken, Pfänder, Schick, Strich, Voßler, Wölfflin, Woerner, Wolff, denen ich allen sehr zu Dank verpflichtet bin. Zutritt in ihre Seminar-Übungen gestatteten mir die Herren Professoren: Borcherdt, Doeberl, v. Kraus, Muncker, Oncken, Strich, Voßler.

Digitized by Google